

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Ler Cesário Verde: Um Percurso do Eléctrico 28

NING ZHOU

Tese orientada pelo Prof. Doutor Miguel Tamen, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

2017

ÍNDICE

<i>Resumo / Abstract</i>	3
<i>Agradecimentos</i>	4
<i>Abreviaturas utilizadas</i>	5
Introdução	6
I. Ler Cesário Verde	8
1. O Cesário Verde sempre presente	8
2. Última maneira	18
3. Cidade assombrada	24
4. Nós	29
II. Um Percurso do Eléctrico 28	35
1. <i>Martim Moniz</i> : Claustrofobia	36
2. <i>Sé</i> : dupla visão	39
3. <i>Praça Luís de Camões</i> : figuras híbridas e paródia	43
4. <i>Cemitério dos Prazeres</i> : afasia	54
Conclusão	60
Bibliografia	63

Resumo

A presente tese parte de uma leitura de textos críticos sobre Cesário Verde, através da qual constata uma vasta aceitação de certas noções canônicas do poeta, considerando-o como um poeta realista e valorizando a sua linguagem como onnipotentemente descritiva do presente. Determinada a contrariar esta teoria, a tese vai levantar novas problemáticas sobre a temporalidade na poesia de Cesário mediante a análise de alguns poemas. O estudo de tais problemáticas, além de acrescentar novos temas à discussão, vai ao mesmo tempo desconstruir o estereótipo do poeta e assim provar a inverosimilhança do realismo atribuído ao mesmo.

Palavras-chave: Cesário Verde; Realismo; Temporalidade; Memória.

Abstract

This thesis begins with a reading of critical works about Cesário Verde, from which we encounter a wide acceptance of certain canonical notions about this poet, considering him as a realistic poet and evaluating his language as omnipotently descriptive of the present. Determined to contradict this theory, the thesis will rise new problems about the temporality in Cesário's poetic by analysing some of his poems. The study of such problems, apart from adding new themes to discussion, will also deconstruct the stereotype of Cesário and therefore prove the improbability of the realism attributed to him.

Keywords: Cesário Verde; Realism; Temporality; Memory.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Miguel Tamen, pela sua orientação, que é sempre inspiradora e que me ajuda a descobrir ângulos diferentes a ler Cesário Verde.

Aos meus Pais, quem não sabem ler em português, mas que gostam sempre de saber, e com muita paciência, sobre a minha tese.

Aos meus colegas, pelas discussões das quais saem novas ideias. Agradeço especialmente à Cristina Costa e ao Tomás N. Castro pela revisão da minha tese. Agradeço também à Ana Mendes da Silva, ao João Bray, ao Philipp Kampschroer, entre outros, por me recomendarem bibliografia útil para o meu trabalho.

Abreviaturas utilizadas

(vd. Bibliografia)

AC	<i>Antologia Comentada de Poesias de “O Livro de Cesário Verde”</i>
ROP	<i>Cesário Verde: Recepção Oitocentista e Poética</i>
CR	<i>Cânticos do Realismo e Outros Poemas. 32 Cartas</i>
CVT	<i>Cesário Verde ou a Transformação do Mundo</i>
NL	<i>Nós: Uma leitura de Cesário Verde</i>
OPI	<i>Obra Poética Integral de Cesário Verde</i>
PCV	<i>Poesias de Cesário Verde</i>
PA	<i>Cesário Verde ou o poema sem assunto</i>

Salvo indicação em sentido contrário, a edição de Cesário Verde utilizada é a de Ricardo Daunt (OPI). Todas as traduções são da nossa autoria.

Introdução

No site oficial do Eléctrico 28 de Lisboa (sim, este eléctrico especial possui o seu próprio site), são citadas palavras da cronista de viagem Alana House para dar aos visitantes uma ideia geral do percurso: “Uma estadia em Lisboa fica incompleta sem um passeio no eléctrico 28, que é, simultaneamente, uma atracção para os turistas e um meio de transporte prático para os habitantes”. Além do facto maravilhoso de o eléctrico passar por vários sítios relacionados com Cesário Verde (o mais óbvio é que a última paragem, ou paragem inicial, do eléctrico é o Cemitério dos Prazeres, onde se encontra o seu túmulo), um percurso *de eléctrico em Lisboa* é em si uma actividade especial para os turistas, diferente de um percurso de metro feito na mesma cidade, e também diferente de um percurso de eléctrico feito pelos habitantes de Lisboa. O primeiro é uma atracção, e o resto são percursos práticos.

Como alguns críticos acreditam, ou pelo menos como Silva Pinto sugeriu ao dividir *O Livro de Cesário Verde* em duas partes — “Crise Romanesca” e “Naturais” —, os poemas de Cesário Verde correspondem a duas categorias: os românticos e os realistas. A razão da analogia do Eléctrico 28 a propósito da leitura de Cesário Verde consiste, por isso, em duas correspondências entre a índole do percurso e o estilo do poeta: a atracção e o romantismo; o prático e o realismo. Um percurso como uma atracção turística vai certamente passar pelos sítios canónicos e históricos representativos da cidade e da sua cultura (ou, digamos, do país, da nação), tal como as palavras poeticamente canónicas são usadas na linguagem romântica, enquanto um percurso prático que os cidadãos fazem no seu quotidiano é tão vulgar como parece a linguagem realista.

Após esta fissura do estilo artificialmente introduzida na poesia de Cesário Verde, vê-se logo a preferência dos leitores e dos críticos pelo lado “realista” do poeta, dando mais valor aos seus poemas tardios. Vastamente ensinado e recebido como um poeta realista, diz-se que a singularidade da poesia de Cesário consiste na sua capacidade de capturar todos os

pormenores que experiencia no presente e no seu gosto pelo campo e pelo prático. Isto é, se voltarmos à analogia do eléctrico, considerar o Eléctrico 28 simplesmente como um meio de transporte prático, ignorando o facto de que ele é antes uma atracção para turistas que contém em si histórias do passado. Esta tese pretende, assim, propor uma outra interpretação da poesia de Cesário, não fixada no presente, mas fluindo e interagindo entre o presente e o passado. Vale a pena aproveitar esta circunstância para esclarecer que a atitude de Cesário Verde perante o passado, como argumentaremos nesta tese, é bastante diferente (até podemos dizer que é o contrário) e muito mais complexa do que a forma de olhar dos turistas ou da maioria dos lisboetas que recebem estes turistas. Digo “maioria”, porque surge-me de repente a memória de uma experiência interessante que me parece relacionada com este tema — no Outono de 2016 vi em plena Baixa-Chiado um jipe com esta frase pintada no corpo do carro: *“We hate tourism”*.

Na primeira parte do primeiro capítulo, partiremos de uma breve análise dos principais livros e artigos críticos sobre Cesário Verde, muitos dos quais manuais pedagógicos, e encontraremos os lugares-comuns sobre o poeta cuja divulgação contribui para a construção do estereótipo do mesmo. Nas três partes que se seguem serão feitas análises de três poemas de Cesário Verde, através dos quais se vai desconstruindo o estereótipo e levantando novas problemáticas, todas elas relacionadas com a temporalidade na poesia de Cesário. No segundo capítulo serão escolhidas as problemáticas que nos parecem mais interessantes — a claustrofobia, dupla visão, figuras híbridas e paródia, afasia —, sendo cada uma delas estudada em cada uma das partes desse mesmo capítulo.

I. Ler Cesário Verde

Para começar este capítulo, examinaremos a crítica de Cesário, tentando encontrar e analisar as problemáticas mais intrigantes cujas discussões nos não satisfazem, especialmente o estereótipo da poesia de um Cesário ancorado na ênfase do presente e do real; proporemos assim um ângulo da vista diferente para ler Cesário Verde. Ao longo do capítulo, iremos demonstrar um argumento importante, sem o qual não conseguiríamos proceder para o próximo capítulo: a diferença entre a descrição do passado e do presente é de grau; não existe *necessariamente* um contraste flagrante entre estes dois. Esta diferença quantitativa e flexível abrirá caminho para uma investigação da relação complexa entre o passado e o presente, e provocará discussões de outros tópicos afins, que serão desenvolvidos com mais minúcia no Capítulo II.

1. O Cesário Verde sempre presente

Consideremos primeiro a selecção dos poemas de Cesário para o ensino da escola secundária. Há vários pontos importantes que são enfatizados neste âmbito: o contraste cidade/campo; o contraste mulher fria da cidade/mulher meiga do campo; o realismo. O ensino contribui bastante para formar um estereótipo de Cesário Verde como um poeta do presente, senão da hortalixa.

São abundantes os exemplos que nos permitem perceber a imagem deste poeta no mundo pedagógico: em *Ler Cesário Verde no Ensino Secundário* de Amélia Maria Loureiro Correia¹, a sessão 2.3 é intitulada “A representação pictórica da realidade”; em *Iniciação na Literatura Portuguesa* de António José Saraiva², o autor chama a Cesário Verde “poeta realista”.

¹ CORREIA, Amélia Maria Loureiro, *Ler Cesário Verde no Ensino Secundário*. Coimbra: Almedina, 2012.

² SARAIVA, António José, *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Gradiva, 1994.

Além dos manuais pedagógicos da escola secundária, podemos ainda referir alguns estudos literários que atribuem também este “realismo” a Cesário Verde. *Cânticos do Realismo e Outros Poemas. 32 Cartas* é um exemplo. O título do livro já é bastante explícito e, na introdução escrita pela editora, Teresa Sobral Cunha cita Eugénio de Castro e diz que a poesia de Cesário apresenta uma exactidão *d’après nature*³. A divergência entre a interpretação da poesia de Cesário como realista e aquela que esta tese visa propor é suscitada pela pergunta “O que é a exactidão?”. A interpretação realista observa e avalia a exactidão poética num plano temporal reduzido que apenas possui as três dimensões do espaço, e onde, consequentemente, as intrusões dos elementos temporalmente incongruentes são vistas como perturbações desta exactidão. É, pois, uma exactidão *d’après nature* que ganha o seu mérito de acordo com a habilidade do autor em fixar os elementos do presente. Ao contrário da avaliação da exactidão poética de três dimensões, a nossa tese vai demonstrar que a singularidade (especialmente no âmbito da expressividade) da poesia de Cesário não provém da exactidão deduzida de um realismo nítido, mas da justaposição e da confusão da temporalidade produzidas pela introdução da quarta dimensão e do caos assim provocado (pois a tensão e a complicação são potencialmente mais expressivas do que a exactidão imediata, mesmo que não pareça assim na primeira vista). Esta diferença aparece no poema “*The Weed*”, de Elizabeth Bishop:

*As if a river should carry all
The scenes that it had once reflected
Shut in its waters, and not floating
On momentary surfaces*⁴

Voltando agora a percorrer os livros existentes sobre Cesário Verde, verificamos que não são poucos os livros críticos que desempenham ao mesmo tempo um papel pedagógico, ou pelo menos, auxiliar. Entre eles, temos a *Antologia Comentada de Poesias de “O Livro de*

³ CR, p. 29.

⁴ BISHOP, Elizabeth, *Elizabeth Bishop: The Complete Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 23.

Cesário Verde” de Luís Amaro de Oliveira, publicada em 1980, onde se pode ler:

Cesário, de resto, parece ter por vezes a noção de que a sua poesia não resulta da qualidade poética dos elementos que lhe dão corpo; de que esses elementos são justamente impróprios para entrarem isolados no seu projectado cenário artístico; de que, enfim, não trabalha com motivos que se imponham pelo seu valor individual. Por isso talvez, ele sente, em certos versos, a necessidade de transfigurar a realidade e de lhe emprestar, nessa transfiguração, aquela roupagem que as coisas precisam vestir que possam ser tidas como verdadeiramente poéticas. (AR, pp. 17-18)

Este parágrafo é uma exegese da “reprodução” que foi referida no texto anterior: vemos aqui um grande conflito com o alegado “optimismo” de Cesário (“Sai, portanto, dos versos de Cesário Verde um optimismo [...]” AR, p. 16). De facto, o poeta deveria ter ficado muito angustiado se percebesse que os elementos que via eram impróprios para formar versos (culpa dos seus olhos) e que teria de os transfigurar (mas como?) em coisas verdadeiramente poéticas, sendo a *poeticidade* uma necessidade para que os seus poemas sejam apreciados pelos seus contemporâneos.

Mas se continuarmos a leitura, descobrimos outras exegeses possíveis oferecidas pelo autor:

Ele só resultaria, se essas transfigurações se dessem no sentido de as comparações serem feitas em função de elementos poeticamente consagrados. Mas não: Cesário Verde não fez mais do que substituir realidades apoéticas por outras da mesma natureza — o que implica, portanto, o constatar-se que essa transfiguração mais não fez do que dar resposta às solicitações do tal temperamento de homem positivo e realista. (AR, p. 19)

É certo que é a falta de gosto (na verdade, mais do que uma simples falta de gosto, é

antes uma atitude irónica e caricatural) pelos elementos poeticamente consagrados que causa a incompreensão dos contemporâneos de Cesário, mas a tendência dos críticos mais recentes de desculpar o poeta, que cometeu o crime de ser “apoético”, com o atributo salutar de um temperamento positivo e realista não é mais do que outra incompreensão. As incompreensões, aliás, surgiram desde o início da publicação dos poemas, e têm principalmente duas versões, que correspondem, respectivamente, às críticas que reduzem os poemas de Cesário a um mero escândalo e a críticas, vindas dos amigos do poeta, que tentam inventar interpretações que possam poetizar e moralizar os mesmos poemas.

A reacção de incompreensão de Silva Pinto é um caso exemplar e interessante. No seu livro sobre a recepção de Cesário no século XIX, Fátima Rodrigues analisa a reacção de Silva Pinto a propósito de “Num Bairro Moderno”, mostrando a sua atitude subtil: “Em tal ambivalência, a opção do crítico [Silva Pinto] neste texto é a de sublinhar a pertença das raízes do poeta, da sua inspiração original, aos domínios da «crítica espiritualista», e de lamentar a «ingratidão», ou seja, os desvios da sua prática poética no sentido de uma estética naturalista.” (ROP, p. 48) A especificidade de Cesário e a sua rejeição de qualquer escola desnorteia e irrita os críticos, como Susana Rosa indica com o verso “Sei que não vou por aí” de Régio: “O conhecido último verso do «Cântico Negro» de José Régio traduz, de modo eficaz, uma das maiores certezas de Cesário, isto é, os pressupostos contra os quais afirmou, progressivamente, o seu ‘modo’ poético.” (PA, p. 95) Jorge de Sena explica esta especificidade e tenta defini-la, mas com palavras vagas, como cita Fátima Rodrigues:

“O facto, porém, é que a leitura de Silva Pinto aqui analisada constitui o oposto desta que lhe é atribuída por Salgado Júnior, sendo, curiosamente, muito próxima da sua própria hipótese interpretativa: “«longe de constituir desde sempre uma sensibilidade amplamente reactiva ao real poético, [Cesário] era um romântico, que certo dia descobriu o poético do real e *voluntariamente* [sublinhado meu {de Fátima Rodrigues}] criou e desenvolveu uma capacidade nova de o sentir e exprimir»” (ROP, p. 51).

Assim, a “capacidade nova de sentir e exprimir” o real torna-se um tema constante nos artigos críticos nos anos seguintes, segundo a observação de Cabral Martins: “a imagem fundamental com que Silva Pinto modela o mito de Cesário é a de um «luctador sereno e altivo», conforme diz a dedicatória do seu livro de 1878 *Controversias e Estudos Litterarios*, defendendo no mesmo livro o realismo.” (CVT, p. 25) Cabral Martins também considera que o conflito “entre as zonas temáticas da cidade e do campo” tem a sua origem na edição orientada feita por Silva Pinto. Derivando da mitificação do poeta, as críticas, desde os anos sessenta aos noventa, giram à volta do amor do poeta pelo real e pelo presente. A morte e noções e imagens relacionadas com a morte aparecem na poesia de Cesário repetida e constantemente, e há muitas discussões sobre esta faceta lúgubre da poesia de Cesário.

Se voltarmos a Luís Amaro de Oliveira, constataremos uma outra exegese da poesia de Cesário: “É que a poesia sai destes versos, se bem julgamos, como expressão do horror que o poeta votava a tudo o que era estático, inerte, inanimado – a tudo que, enfim, lhe sugeria a imobilidade da morte.” (AC, p. 19) O livro de Margarida Vieira Mendes, *Poesia de Cesário Verde: Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária*, publicado em 1979, vai mais longe. Este livro é um exemplo representativo do tema desta tese: primeiro, porque Margarida Vieira Mendes afirma que a essência da poesia de Cesário consiste na resistência à morte (mesmo que a sua explicação sobre isto seja parcialmente duvidosa, há também partes interessantes que merecem séria atenção); segundo, porque o livro, mesmo sendo sucinto, contém as preocupações essenciais da literatura pedagógica sobre Cesário Verde.

O segundo capítulo da primeira parte deste livro, intitulado “Recensão abreviada do que sobre a poesia de Cesário Verde se tem escrito” oferece-nos um panorama sintetizado das maiores preocupações dos críticos nos anos sessenta e setenta para com a poesia de Cesário, em sete sessões. Excluindo “fixação e datação da obra” e “Cesário e Baudelaire” que não são muito relevantes na nossa discussão, as outras sessões são boas amostras das ideias principais

sobre Cesário que têm enganado os leitores até hoje. Menciona-se “a oposição cidade/campo”, “a questão social”, “arte poética e análises estilísticas”, “realismo e lirismo” e “Cesário e o modernismo”. Constata-se em muitos livros sobre a poesia de Cesário esta ânsia ardente de encaixar Cesário Verde em um ou vários estilos literários, e quase ninguém o poupa ao realismo, seja de que tipo for, porque o realismo é suposto adequar-se bem à língua de Cesário, tão especial e diferente daquela dos seus contemporâneos românticos; ademais o realismo como estilo contrai sempre uma boa aliança com a preocupação sobre a questão social como assunto; e, em terceiro lugar, os filhos do realismo, o neo-realismo e o surrealismo, abrem-nos uma porta para o modernismo.

A partir da afirmação da preferência do poeta pela imediatez e pelo saudável, que para muitos é uma prova do realismo, há críticos que consideram o medo da morte e do lúgubre (e a resistência contra eles) por parte do poeta como a causa e a explicação da tal preferência. Logo depois do segundo capítulo acima mencionado, o terceiro capítulo intitula-se “escrever-sobreviver” e começa assim: “Toda a poesia de Cesário Verde torna perceptível e palpável a paixão que a gera: a rejeição da morte. O que constitui essa poesia é uma incessante luta de resistência a qualquer princípio maligno e desagregador, derivado da morte.” (PCV, p. 29)

A morte e o passado são intimamente relevantes. Em muitas línguas, ao dizer que “uma pessoa morreu”, diz-se que ele ou ela “passou”. Assim, quando vemos a morte como um *leitmotiv* na poesia de Cesário, temos de reconhecer nela o peso do passado. A morte, todos os tipos de morte (seja a dos familiares, a das grandes figuras nacionais, ou aquela sensação lúgubre provocada analogicamente por qualquer coisa ou qualquer pessoa, ou até a morte como noção abstracta em geral) estão relacionados com o passado. A luta e a resistência à morte e ao passado não fazem com que o poeta se distancie delas, mas fazem, pelo contrário, com que se aproxime. A rejeição da morte ou do passado pelo poeta nunca é simples nem completa — parece que o que ele mais repele mais lhe surge. Isto assemelha-se à observação do psicólogo Daniel Wegner a propósito do famoso “*white bear problem*”: quanto mais temos

em mente a ideia de não pensar num urso branco, mais pensamos num urso branco. O realismo não pode nunca ser uma redenção do medo, da resistência e da angústia de Cesário perante a morte ou o passado. A tentação do poeta de se focar no presente, para evitar o surgimento do passado que traz uma perturbação profunda, não é necessariamente uma prova de realismo, mas sim um indício que nos suscita uma investigação minuciosa sobre a problemática da temporalidade na sua poesia.

O aproximar da morte é semelhante ao surgimento involuntário e incontrolável das imagens do passado:

Não desejemos, – nós, os sem defeitos, –
Que os tísicos pereçam! Má teoria,
Se pelos meus o apuro principia,
Se a Morte nos procura em nossos leitos!

Nas secções seguintes voltaremos a falar sobre o conceito da morte e os temas relacionados com ela na poesia de Cesário. Antes, vamos porém prosseguir a análise dos estudos e críticas existentes sobre Cesário Verde.

Nos dois ensaios de Jacinto do Prado Coelho sobre Cesário Verde, a mudança de atitude sobre o peso da memória na poesia de Cesário é interessante, porque ela indica uma outra maneira de ler Cesário, mesmo que com alguns limites. Num artigo sobre Cesário Verde no seu livro *Problemática da História Literária*, escrito em 1961⁵, Jacinto do Prado Coelho enfatiza o senso crítico e o juízo do poeta. A poesia de Cesário é-lhe singular porque contém “a combinação da lucidez com a espontaneidade”, sendo Cesário Verde o autor de “Cristalizações”. Também refere a frieza do poeta: “Cesário tem o culto da discrição, da contenção. A sensibilidade e a fantasia são nele dominadas pela estética anti-romântica, pela

⁵ COELHO, Jacinto do Prado, *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, 1961.

reserva irónica, pela sábia composição (dum fragmentarismo só aparentemente espontâneo), pelo gosto de polir a frio os seus versos.”⁶

No livro *Ao Contrário de Penélope*, escrito em 1976⁷, há também um artigo sobre Cesário Verde que se intitula “Cesário Verde, poeta do espaço e da memória”; Prado Coelho volta aí a admitir o peso da memória na poesia de Cesário:

Poeta do imediato, Cesário é também um poeta da memória: em «O Sentimento dum Ocidental» recorda episodicamente um passado colectivo («E evoco...tudo ressuscitado!»); mas é um passado pessoal que enche os versos de «Em Petiz» e «Nós», com emoção comedida, temperada de ironia, segundo os ditames da “moderna e fina arte.”⁸

Podemos ver que Prado Coelho não só enfatiza a importância da memória para Cesário, mas também distingue dois tipos de passado, os quais discutiremos na próxima secção. Uma outra observação que não é comum nos textos críticos sobre Cesário daquela época é a ironia aqui referida. Mas quando Prado Coelho fala sobre a memória em mais detalhe, a sua interpretação já não parece tão convincente:

Pela memória, o poeta vê e ouve como outrora, torna-se presente o real antigamente captado pelos sentidos: “vejo-os no pátio, ainda! Ainda os ouço!” [...] A memória conserva quadros, “telas” cheias de coisas bem concretas e “retocadas” em função da escrita [...] Essa prodigiosa memória plástica não se limita, porém, a conservar; longe de enevoar, de esbater, amplifica, intensifica, vinca os traços, aviva as cores: é como “uma lente de convexa, d’aumentar.”⁹

⁶ Ibid. p. 183.

⁷ COELHO, Jacinto do Prado, *Ao Contrário de Penélope*. Amadora: Bertrand, 1976.

⁸ Ibid. p. 196.

⁹ Ibid. p. 197.

Jacinto do Prado Coelho não concorda com David Mourão-Ferreira no sentido em que o segundo prefere a imediatez à memória retocada, na poesia de Cesário. Segundo Prado Coelho, a memória é fundamental para Cesário porque “longe de enevoar, de esbater, amplifica, intensifica, vinca os traços, aviva as cores: é como ‘uma lente de convexa, d’aumentar’”. Enquanto Prado Coelho considera a função da memória como positiva, porque ela “amplifica”, “intensifica” e “aviva”, sugeriremos pelo contrário que as palavras “convexa” e “aumenta” podem ser interpretadas de uma maneira diferente: em vez de amplificar, intensificar e avivar os quadros, a memória distorce-os, exagera uma parte e reprime outra. Uma lente de aumentar, além de produzir uma imagem maior (no caso de Prado Coelho, há uma implicação de melhor), produz uma distorção que é, no seu melhor, inverosímil, e no seu pior, simplesmente falsa. O poeta não pode ver e ouvir exactamente como outrora, nem ver e ouvir melhor do que outrora com uma lente convexa montada entre o passado e o presente. O real anteriormente captado perde definitivamente as suas originalidades quando é tornado (ou melhor, transformado em) presente.

No entanto, os dois excertos citados por Prado Coelho são altamente exemplares para esclarecer a relação entre passado e presente: a distinção entre ambos é de grau. “Em Petiz” é um exemplo onde o passado e o presente se aproximam e às vezes se confundem. “Nós” é um outro caso onde o poeta confessa que o passado ressuscitado é distorcido pela lente convexa de aumentar.

Mesmo que sejam normalmente misturados um com o outro, vale a pena dizer que estes dois passados têm diferentes *data-base* e diferentes modos de surgir. A maneira como Freud explica esta diferença, em “*Das Unheimliche*” parece-nos interessante:

O elemento inquietante que conhecemos através da experiência surge tanto quando os complexos reprimidos da infância forem despertados por alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que já foram superadas aparecem

ser mais uma vez confirmadas [...] Na vida real é por vezes impossível distinguir as duas espécies do inquietante que acabámos de apresentar.¹⁰

Como a esta tese interessa mais analisar o passado colectivo e a sua relação com o presente, nas secções seguintes deste capítulo analisam-se três poemas. Em “Última maneira”, o poema escolhido é “Cristalizações”, onde o poeta tenta com muita força fixar a sua visão no presente; em “Cidade assombrada”, o poema escolhido é “O Sentimento dum Ocidental”, onde o passado colectivo adquire um peso enorme; em “Nós”, é óbvio que o poema escolhido é “Nós”. Sendo o último poema acabado e o poema mais longo de Cesário, é também o que apresenta a maior complexidade de organização temporal. Neste poema, a memória da infância e da juventude, a recordação das “tradições antigas, primitivas, a formidável alma popular” e a observação analítica aparecem alternadamente.

Há, com certeza, estudos e livros que não consideram Cesário Verde um poeta realista. No livro *Nós: uma leitura de Cesário Verde* de Helder Macedo, por exemplo, mesmo que se sublinhe uma preocupação social que nos parece irrelevante, introduzem-se palavras como “alucinações”, “fantasmagórico”, “passado e presente” que são noções relativamente novas no estudo da poesia de Cesário; mas como se trata de um livro sobre a poesia de Cesário em geral, estas noções interessantíssimas e a análise da relação passado-presente não são desenvolvidas profundamente. Esta tese visa então mostrar que a poesia de Cesário não pode ser vista como um simples e monótono fotografar da realidade, nem como pintura *d’après nature*. A relação entre o passado e o presente é uma problemática complexa e frequente na poesia de Cesário, especialmente nos poemas longos do Cesário maduro. Muitas outras discussões sobre estes poemas têm a sua origem aqui (como, por exemplo, a transformação das figuras e da paisagem, a confusão temporal, etc.) e, em vez de se tentar encaixar os seus poemas nitidamente no realismo, eles deveriam ser analisados depois de se considerar a existência de uma temporalidade ampla e subtil na poesia de Cesário.

¹⁰ FREUD, Sigmund, *The Uncanny [Das Unheimliche]*. Translated by David McLintock, introduction by Hugh Haughton. London: Penguin Classics, 2003, p. 155

2. Última maneira

“Cristalizações” foi escrito no Inverno de 1875, a seguir a “Num Bairro Moderno”, “Noite Gélida (Merina)” e “Sardenta”. Nesse ano vê-se claramente uma transformação do estilo de Cesário. É por causa disso que Cabral Martins, criticando a divisão que Silva Pinto fez, sugere uma outra divisão reconhecendo a existência de uma fase de transformação, feita por estes poemas (CVT, p. 20, p. 29). Sendo um período transitório de transformação do poeta, os poemas possuem também características de transformação (ou metamorfose, uma palavra mais frequentemente usada no estudo da poesia de Cesário) que podem ser obviamente vistas nos primeiros três poemas, mas que são muitas vezes ignoradas (por pura negligência ou pela conveniência que oferece a interpretação realística na poesia de Cesário?) em “Cristalizações”.

Se dermos um olhar minucioso à décima quinta e à última estrofe de “Cristalizações”, veremos logo uma semelhança destas com “Noites Gélidas”:

Rosto comprido, airosa, angelical, macia,
Por vezes, a alemã que eu sigo e que me agrada,
Mais alva que o luar de inverno que me esfria,
Nas ruas a que o gás dá noites de balada;

Sob os abafos bons que o Norte escolheria,
Com seu passinho curto e em suas lãs forrada,
Recorda-me a elegância, a graça, a galhardia
De uma ovelhinha branca, ingénua e delicada.”

(“Noites Gélidas”)

De escuro, bruscamente, ao cimo da barroca,
Surge um perfil direito que se aguça;

E ar matinal de quem saiu da toca,
Uma figura fina, desemboca,
Toda abafada num casaco à russa.”

Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!”

(de “Cristalizações”)

Além da frieza referida em ambos os poemas, a metamorfose de uma mulher em animal é-lhes também comum. A confusão visual e cognitiva entre imagens do ser humano e imagens de animais ou plantas acontece em todos os poemas do “período da transformação”. Enquanto a metamorfose das frutas e dos legumes em gigante tem sido repetidamente referida pelos críticos e ensinada na escola, a metamorfose de uma pessoa em animal ou planta foi geralmente ignorada.

É interessante que também haja nestes dois poemas pelo menos duas correspondências contrárias: “noite” e “dia”; “angelical” e “demónico”. Tal ocorre porque talvez a metamorfose aconteça naturalmente no primeiro poema, porque a noite, com a sua escuridão e silêncio, oferece as circunstâncias ideais para as nossas recordações surgirem e a nossa imaginação funcionar. A mulher transforma-se numa ovelha porque, no seu ar, ela tem uma semelhança com as ovelhas que o poeta provavelmente tinha visto na sua infância passada no campo, como aliás indica a expressão “recorda-me de”.

Para analisar o segundo poema, vale a pena considerar primeiro o seu título. Com a friagem, a água forma gelo. É a este processo que se chama “cristalização”, que imobiliza a fluidez entre passado e presente. O verso “Pede-me o corpo inteiro esforços na friagem”

implica o desconforto ou até a mágoa que o poeta sente nesta circunstância. A força requerendo o corpo inteiro na friagem é usada para impedir a dissolução, que constitui sempre uma ameaça latente. Se tirarmos a máscara da analogia, veremos que é a fixação no presente que requer a força do corpo inteiro. Quando esta fixação frágil e artificial se quebra, o passado reivindicará todas as suas potencialidades.

Antes de a actriz entrar em cena, o poeta consegue fixar-se no presente espontâneo e congelar, no poema, todas as sensações imediatas; este estado instável de “cristalização” é, porém, finalmente quebrado pelo escoamento das imagens dos animais que derrama da memória do poeta e contamina o presente: a mulher que provoca este escoamento é então descrita como demónica.

Para estudar com mais profundidade esta “força”, citemos Luís Amaro de Oliveira, que, no fim da primeira parte do seu livro sobre Cesário Verde, intitulada “O sentido da arte”, denomina “Cristalizações” e uma parte de “Nós” como “casos flagrantes deste conceito (superação do homem sobre o mundo físico) que faz da existência ideal uma batalha aberta entre a força dos homens e a força das coisas.” (AC, p. 21) É claro que Luís Amaro de Oliveira está a falar da superação, conseguida, do homem sobre o mundo físico, através do trabalho físico salutar e louvável. Para definir estes poemas de Cesário, Luís Amaro de Oliveira usa palavras como “entusiástico hinário”, o que relembra imediatamente “Cânticos do Realismo”. Mas, em “Cristalizações”, não interessa muito a relação entre o trabalho físico e o mundo físico ou a possibilidade da superação de um ou de outro. Neste sentido, a observação de Luís Amaro de Oliveira pode ser irrelevante (voltaremos, contudo, a citar Luís Amaro de Oliveira na discussão de “Nós”, onde a sua observação parece relevante). No entanto, este crítico prevê uma batalha psicológica que tentaremos demonstrar como essencial, não só em “Cristalizações”, mas também noutros poemas longos de Cesário.

A batalha entre a força dos homens e a força das coisas, quando entendida no sentido físico, consiste naquilo a que se chama “domar a Natureza”: os calceteiros trabalham para

tornar uma parte do chão (que é áspero) liso e limpo, com uma forma nítida, ao que depois chamaríamos rua ou calçada. O poeta, pela sua parte, vê-se envolvido num outro tipo de batalha, que é uma batalha psicológica entre a força dos homens para dar formas nítidas às coisas e a força das coisas (ou dos homens?) que resiste a essa nitidez. Vale a pena esclarecer mais uma vez que, quando o poeta exclama “Pede-me o corpo inteiro esforços na friagem”, está a esconder a dificuldade do processo psicológico, disfarçando-a como sendo física. Neste processo psicológico, a tensão entre o desempenho gasto para se manter no estado de “cristalização” e a tentação que ameaça a sua dissolução pode ser vista no confronto entre os calceteiros, que aparecem desde o início do poema, e a mulher atriz, que só entra em cena mais tarde (a profissão da mulher como atriz rima bem com o seu papel no poema como representante da força demónica da dissolução do presente fixado e a da metamorfose, sendo a transformação e o devir-outro exactamente o papel dos actores). Nas últimas duas estrofes, podemos ver que este confronto acaba com a vitória da atriz, porque ela atravessa a cena mesmo “sem que inda o público a passagem abra”. A vitória pertence também à força demónica da dissolução, uma força tão irresistível que mesmo os representantes da “cristalização” se transformam em bois.

Sendo este poema um exemplo muito citado pelos críticos para apoiar a ideia de um realismo em Cesário, propomos uma interpretação completamente contrária, através da qual se vislumbra um confronto e uma tensão entre a realidade e a alucinação, com a vitória desta última. Cesário está a dar uma explicação da sua maneira de fazer poesia, talvez até no sentido de se defender a si próprio, perante incompreensões e desprezos.

A incapacidade de se fixar no presente e o escoamento involuntário de imagens de outrora resulta definitivamente na alucinação. Este processo está completamente fora do controlo do poeta, mesmo que este aplique a força de todo o seu corpo para lhe resistir. Vemos uma semelhança deste processo de confronto com aquele que se chama alucinação hipnagógica, referida e estudada por Freud no primeiro capítulo de *Die Traumdeutung*, quando investiga os estímulos dos sonhos:

Acabámos de observar que uma das principais peculiaridades da vida do sonho surge durante o próprio processo de adormecer e pode ser descrita como um fenómeno que anuncia o sono [...] enquanto as actividades voluntárias se tornam mais difíceis, as ideias involuntárias surgem e sucumbem todas na categoria de imagens. A incapacidade para o trabalho de ideação que sentimos como intencionalmente volitiva e a emergência (habitualmente associada com tais estados da abstração) — estas são duas características que perseveram nos sonhos [...] Já vimos que estas imagens — alucinações hipnagógicas — são elas mesmas idênticas no seu conteúdo com as imagens do sonho.¹¹

Cesário Verde, numa carta a Silva Pinto, falando sobre o seu poema “Cristalizações”, escreve: “São uns versos agudos, gelados, que o Inverno passado me ajudou a construir; lembram um poliedro de cristal e não sugerem por isso quase nenhuma emoção psicológica e íntima.” (OPI, Cartas a Silva Pinto, 12, p. 224) Este fragmento faz parte da segunda carta que Cesário escreveu a Silva Pinto em 1879; na primeira carta desse ano dirigida a Silva Pinto, Cesário escreve: “E como a tua metafísica, que antigamente era indizível e vaga, se manifesta neste momento com fatos, formas, gritos, cores, nuances! Muito bem, muito bem em tudo! Somente, para que atiras tu a uns medíocres, a uns banais, às vezes?” (OPI, Cartas a Silva Pinto, 11, p. 222)

Depois, na sua segunda carta, Cesário escreve que iria mandar um número da *Revista de Coimbra*, onde o seu poema “Cristalizações” fora publicado, para o amigo ler; vê-se nesta reacção a atitude crítica do poeta perante a apreciação da precisão indiferente e banal na produção literária. Para Cesário, um poeta não ultrapassaria a mediocridade com a mera capacidade de captar os pormenores no seu poema; a dose essencial que falta a muitos é o que ele chama a emoção psicológica e íntima. Helder Macedo, por exemplo, aponta explicitamente que este poema é “apenas o reflexo da confiança auto-satisfeita de uma classe social que se considera justamente triunfante.” (NL, p. 149)

¹¹ FREUD, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. IV. Translated by James Strachey, London: The Hogarth Press, 1953, p. ????

Isto não significa que quem deu o título de *Cânticos do Realismo e Outros Poemas* à obra completa de Cesário Verde não tenha razão. Este título faz muito sentido quando sabemos distinguir os tais cânticos dos “outros poemas”. Só que os poucos poemas representativos de um certo realismo não são cânticos deste realismo, visto que um deles foi considerado “versos agudos, gelados” e não-evocadores de emoção, pelo próprio Cesário, e os quatro poemas agrupados em “Ecos de Realismo”, embora não sejam agudos e gelados, apresentam uma teatralidade paródica e irónica. Na verdade, são “cânticos irónicos do realismo”.

Um “cântico do realismo” deve provocar uma compaixão para com a realidade apresentada quando esta realidade for demasiado cruel para aceitar. Para Cesário, a escrita com exactidão *d’après nature* não provoca esta compaixão, mas pelo contrário reflecte uma indolência auto-satisfeita adaptada da teoria de Oliveira Martins e de Spencer. A instantaneidade da visão não é provocadora, ou seja, as cenas pitorescas que vêm puramente do presente não são a explicação para a poética de Cesário ser tão comovente. A paixão e a compaixão têm origem na justaposição do presente, do passado, e até do futuro. O próprio poeta, mesmo sendo agarrado, perseguido e torturado pelo passado, não o pode simplesmente excluir na sua obra. A escrita minuciosa e fria que engana alguns leitores, fazendo-os ver nela um realismo, pode ser entendida como um estrebuchar do poeta face à invasão constante e perturbadora do passado. Usamos a palavra *estrebuchar*, porque podemos ver o esforço feito pelo poeta para se fixar no presente e combater a invasão das imagens alucinatórias, esforço este que é mais claramente revelado no fim do poema, quando começa a diminuir e a alucinação vem substituir a realidade:

Como animais comuns, que uma picada es quente,
Eles, bovinos, másculos, ossudos,
Encaram-na sanguínea, bruta mente:
E ela vacila, hesita, impaciente

Sobre as botinhas de tacões agudos.

Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!

Para fechar esta parte, citamos uma frase de Cesário Verde a Silva Pinto a propósito de “Cristalizações”: “A poesia que eu hoje te mando é a minha última maneira. Vês por ela que eu não desprezo de modo algum o coração, que quando desprezado não deixa brotar nenhuma obra de arte.” (OPI, Cartas a Silva Pinto, 13, p. 226)

A interpretação da “última maneira” é essencial para perceber a atitude do próprio poeta perante a sua obra. Sugerimos que ela signifique “fazer o contrário do que o poeta quer fazer”, sendo assim a sua última tentação para excluir aos leitores que nunca escreve nem quer escrever desta forma, cristalizado.

3. Cidade assombrada

Joel Serrão, ao escrever sobre “O Sentimento dum Ocidental”, refere-se primeiro ao contexto histórico do tempo em que o poema foi escrito: “É bem conhecido que, sobretudo, a partir de meados do século XIX, se instala em Portugal uma época de acalmia política e social, designada programaticamente como de Regeneração”¹². Depois desta passagem, Serrão repete quatro vezes a palavra “regeneração” (colocando-a em itálico) dentro do mesmo parágrafo, explicando a índole desta regeneração como sociocultural (social no sentido de “emburguesamento da nobreza e nobilitação da burguesia”) e cultural (no sentido de

¹² SERRÃO Joel, *O Essencial sobre Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986, p. ??

“assunção e prática da mentalidade e cultura românticas”). Joel Serrão continua a explorar o panorama do contexto histórico, para afirmar que é exactamente esta época que “propiciava um novo olhar sobre os problemas sociais e humanos” e “além do mais, propicia ensejos a ‘quadros revoltados’” como os que Cesário Verde desenha. É óbvio que Joel Serrão trata a regeneração sociocultural como pressuposto do nascimento do realismo na esfera literária; segundo este raciocínio, deve ser o desequilíbrio no processo da regeneração que propicia os quadros revoltados a que Cesário Verde dá forma no poema. A divergência entre esta teoria e a que propomos nesta tese não surge da interpretação de “quadros revoltados”, mas antes de “assunto” que precede os “quadros revoltados” no poema:

E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
Entro na *brasserie*, às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

“Assunto”, quando entendido como “tema”, conduz naturalmente a uma interpretação em que o poeta encontra o seu tema nas circunstâncias sociais, insinuando um matiz político, pelo menos neste poema de Cesário. Mas, se olharmos com mais atenção para a estrofe supracitada, e especialmente para os dois pontos com que finda o segundo verso, veremos que a palavra “assunto” deve ser entendido como “coisa para fazer”. E aquilo que o “eu” poético acha para fazer é jogar dominó com os emigrados, “ao riso”. O contraste flagrante entre a angústia que acompanha o poeta desde o início do poema e o riso abrupto no jogo produz uma forte sensação de absurdo. Mas agora é preciso decifrar este riso enigmaticamente ridículo. Sugerimos que a palavra “emigrado” oferece implicações importantes, considerando que os emigrados são aqueles que não partilham a mesma cultura, ou seja, o mesmo passado colectivo dos portugueses. Se um jogo de dominó com emigrados puder cancelar tão facilmente a angústia provocada pelos quadros revoltados, supomos com ousadia que esta angústia vem do facto imutável de se ser português (um ocidental) e de ter que se carregar nas costas o passado colectivo da nação.

Susana Rosa, numa secção intitulada “Os quadros revoltados”, cita uma frase de Cesário numa carta dirigida a Silva Pinto — “Que queres, se não me sinto bem em parte nenhuma e ando cheio de ansiedades de coisas que não posso nem sei realizar.” — e observa:

A afirmação de estados emocionais, que este excerto exemplifica, ainda que seja recorrente na sua epistolografia, não ocorre em poesia. Nesta encontramos descrições de episódios sucessivos que, por analogia, correspondem a essas mesmas emoções, nunca explicitadas. (PA, p. 89)

Quer isto dizer, o poeta encontra-se numa inviabilidade angustiada que o impede de exprimir as suas emoções a não ser através de descrições de episódios. Como já afirmaram vários críticos, as descrições são um meio através do qual podemos chegar às emoções. Não importa (ou pelo menos, não é tudo o que o deve preocupar) como é que a capital portuguesa é vista no crepúsculo e à noite: o que torna este poema tão rico, na sua capacidade de fazer surgir reflexões tão variadas, são as emoções singulares fundidas no poema. Quando o próprio Cesário se refere à sua obra — “Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões; mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente d’esta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade.” (OPI. Cartas, Miscelânea 5, p. 236) —, o essencial é esta relação e as emoções por ela suscitadas.

Voltemos então ao título desta secção. A palavra “assombrada”, versão portuguesa de “*haunted*”, não só assume o significado de “*haunted*” em inglês (que tem a ver com os mortos e a sua perseguição aos vivos), mas transmite também um sentido implícito: o objecto que projecta sombra, uma sombra que seja suficientemente grande para cobrir a entidade assombrada, e que já tem de ser, por si própria, muito grande, e provavelmente maior do que a entidade assombrada.

Na segunda parte da secção “Coordenadas Ideológicas”, que intitula “Enfermo do Ocidente”, Helder Macedo refere vários discursos de Oliveira Martins sobre a História de Portugal. Para Macedo, o que é importante é o estado da crise do Liberalismo no tempo em que vivia Cesário Verde, uma crise que pode ser claramente vista nas cenas abafantes da cidade de Lisboa, no poema “O Sentimento dum Ocidental”. Mas no último parágrafo, e para concluir, observa:

A burguesia liberal portuguesa do último terço do século XIX, incapaz de aceitar que as causas do malogro da revolução e nas soluções que veio propor, encontrou na obra de Oliveira Martins a explicação que mais lhe convinha: as causas eram atribuíveis, organicamente, à Nação e, muito especificamente, à brutalidade do seu povo. (NL, p. 37)

Segundo Helder Macedo, a aceitação geral da teoria de Oliveira Martins é algo “sintomático”. Embora esta observação seja provavelmente feita para dar uma ideia generalizadora do clima ideológico português na época de Cesário Verde (visto que estes parágrafos pertencem ao capítulo I do livro, “Coordenadas Ideológicas”), este clima sintomático verifica-se ser mais relevante para o estudo da poesia de Cesário se investigarmos a posição do poeta perante tal teoria.

Antes de abordar o poeta, citamos primeiro umas frases de G. Le Gentil, retiradas de um pequeno folheto sobre Oliveira Martins: “Como a antecedente, pois se confinou na sombra projectada pelo Portugal das conquistas e das descobertas [...] Oliveira Martins [...] propugnava não por um Portugal maior, como querem os narcisistas nacionais, mas por um Portugal europeu.”¹³ Em confronto com os críticos de Oliveira Martins, Le Gentil aponta a situação do historiador como “confinado na sombra projectada pelo Portugal das conquistas e das descobertas”, explicando assim a razão pela qual o historiador despreza o nacionalismo narcisista. Vemos aqui uma semelhança entre Oliveira Martins e Cesário Verde; mesmo que

¹³ LE GENTIL, George, *Oliveira Martins: Algumas fontes da sua obra*. Lisboa: Seara Nova, 1935, p. 11

em vários assuntos existam divergências óbvias entre os dois, ambos são confinados nesta sombra enorme, ainda que Cesário, como poeta, sofra ainda mais, por causa da existência de um poeta insuperável que vivia num Portugal das conquistas e descobertas: Camões.

“O Sentimento dum Ocidental”, escrito para comemorar o tricentenário de Camões, apresenta aos leitores uma cidade assombrada e infernal que é Lisboa. O monstro que projecta esta sombra enorme, que cobre a cidade toda, é o passado impessoal de Portugal, consagrado por Camões através de *Os Lusíadas*.

Este passado impessoal, sendo canónico, não tinha mudado desde que Camões o perpetuara com um poema épico, e até Cesário o revocar. O problema é que, na época em que Cesário vivia, Portugal já estava muito longe do seu passado heróico. A memória colectiva depende de um contexto para sobreviver: foi registada pelos poemas épicos, mas estes poemas perderam o seu sentido ao serem lidos numa época já bastante diferente do passado.

Quando Cesário deambula na cidade, as aparições seguem o seu caminho, os símbolos do passado já mortos há séculos são fantasmas que agarram o poeta. A narrativa desenvolve-se com visões alternativas do mundo real e do mundo antigo. O poeta parece uma vítima assombrada pelos fantasmas do passado. Sabe que o passado não pode ser repetido, e que não é possível ressuscitar o passado e dar-lhe uma nova vida. A ressurreição do passado não é senão fazer acordar os mortos dos seus túmulos e deixá-los invadir o mundo dos vivos. Helder Macedo observa e aponta esta incongruência: “A grandeza épica das varinas, como a do passado heróico simbolizado por Camões, é uma dimensão que não cabe na realidade estagnada do presente.” (NL, p. 172) As palavras “simbolizado”, “não cabe” e “estagnada” valem um estudo mais atento.

4. Nós

Este poema, sendo o mais longo de todos, também é o mais rico e o mais abrangente. Mesmo que existam vaivéns, o seu percurso é de “expansão”. Começa com as recordações do passado pessoal, quando o poeta vivia no campo com a sua família, seguindo depois para louvores do passado colectivo e tradições antigas, para terminar com uma meditação sobre o destino humano e a morte. O movimento do poema é acompanhado por contínuas negações e falhas, fazendo com que possa ser dividido em três partes: a primeira parte é o campo idílico na memória do poeta; depois de negar este conceito do campo como passatempo e reconhecer o passado morto, recordado como uma mera ilusão, entra-se na segunda parte, onde o poeta mostra um campo áspero e louva “a alma popular”; na parte final, nega-se a resistência suficiente de “nós” para sobreviver no campo áspero, indicando que a salvação não pode ser encontrada na alma colectiva e constatando que a morte é natural e constitui uma ameaça perpétua. A aceitação da selecção natural tem de ser acompanhada pela aceitação da morte, que faz parte da natureza. “Para parir tem que ter dor”.

Na primeira parte não há muito a analisar, a não ser a referência à morte da irmã, notando que é exactamente esta morte precoce da irmã que introduz a meditação do poeta sobre a relação entre vitalidade e a morte. Mesmo que o campo seja um símbolo da vida e da imediatez, existem sombras tão tenebrosas que não se podem ignorar. A tensão entre a vida e a morte é explícita nesta estrofe:

E foi num ano pródigo, excelente,
Cuja amargura nada sei que adoce,
Que nós perdemos essa flor precoce,
Que cresceu e morreu rapidamente!

Helder Macedo tem toda a razão quando observa que, no poema, a irmã morreu “porque era afinal uma ‘planta de mero ornato’ nascida por engano entre plantas ‘úteis’ e ‘sensatas’”

(NL, p. 203). Cesário tem de ter isto na mente quando escreve:

Pois neste sítio, que era de sequeiro,
Todo o género ardente resistia,
E, à larguíssima luz do Meio-Dia,
Tomava um tom opálico e trigueiro!

E depois de um longo louvor do Sul por comparação com o Norte, testemunhamos a confissão de Cesário sobre a falsidade da memória e sobre os motivos por que a distorce:

A impressão doutros tempos, sempre viva,
Dá estremeções no meu passado morto,
E inda viajo, muita vez, absorto,
Pelas várzeas da minha retentiva.

Então recordo a paz familiar,
Todo um painel pacífico de enganos!
E a distância fatal duns poucos de anos
É uma lente convexa, de aumentar.

Todos os tipos mortos ressuscito!
Perpetuam-se assim alguns minutos!
E eu exagero os casos diminutos
Dentro dum véu de lágrimas bendito.

Pinto quadros por letras, por sinais,
Tão luminosos como os de Levante,
Nas horas em que a calma é mais queimante,
Na quadra em que o verão aperta mais.

Citemos a observação de Helder Macedo sobre estas estrofes: “A ideia do campo é reformulada em termos da memória como uma perpetuação subjectiva de um passado morto. A visão arcádica do campo, que tinha ameaçado obliterar a sua realidade, é assim entendida como falsa, como um artifício da memória.” (NL, p. 209)

A realidade foi distorcida e pintada através de letras e sinais. Os versos sobre o passado (todos os tipos do passado) de Cesário, como o poeta confessou, são ressurreições e exageros. O passado assim recordado é uma ilusão. Através da exclamação “Perpetuam-se assim alguns minutos!” podemos adivinhar que o poeta fica voluntariamente iludido em busca do conforto no passado distorcido. Quando finalmente reconhece este “enganar-se a si próprio”, escrevendo “E a distância fatal duns poucos de anos / É uma lente convexa, de aumentar”, é então razoável estabelecer uma analogia entre o passado pessoal muito exclusivo do poeta e o passado colectivo partilhado pelos portugueses, incluindo o poeta, naturalmente. Se uns poucos de anos (e para uma pessoa) forem já uma lente convexa de aumentar, então como é que serão trezentos anos, por exemplo, e para uma nação toda? Haverá mais distorções, enganos e ilusões?

Ao analisar este poema, Helder Macedo enfatiza um ponto interessante. Fala sobre inadequações do mundo artificial da indústria em contraste com o mundo natural do Sul que o Portugal agrário representa, como chave para entender a dualidade cidade/campo e norte/sul na poesia de Cesário. Acreditamos que não é menos importante para se perceber a dualidade passado/presente que é o alvo em discussão nesta tese.

Segundo Helder Macedo, “A Inglaterra industrial é uma expressão de um domínio da cidade sobre o campo que, no contexto português, constitui uma imposição artificial, alienante, ilegítima e estrangeira.” (NL, p. 205) Queríamos acrescentar que o domínio do presente sobre o passado, como a conjuntura social revela, é também uma imposição alienante, ilegítima e estrangeira, tal como o domínio do passado sobre o presente o é, do ponto de vista

psicológico e intelectual. A existência de uma imposição de um ao outro é inevitável, já que não é desenvolvido um *continuum* orgânico entre o passado e o presente, abrindo-se assim uma fissura entre os dois. E é exactamente esta fissura que introduz os vários problemas que voltaremos a falar detalhadamente no capítulo seguinte. A colisão entre o passado e o presente provoca um choque constante; Cesário não é em sentido nenhum um poeta da espontaneidade, mas tem sempre sido entendido como tal, facto que foi previsto pelo próprio poeta:

Ah! Ninguém entender que ao meu olhar
Tudo tem certo espírito secreto!
Com folhas de saudades um objeto
Deita raízes duras de arrancar!

Mas, mesmo ao citar estes versos, Luís Amaro de Oliveira não entende, observando que “a sua adesão à esfera do objectivo é, pois, uma posição em que natural e espontaneamente o coloca o seu temperamento [...] A leitura do ‘Livro’ é sempre um convívio pessoal com um homem [...] A sua poesia tem tanto de diário como de incalculada reportagem”. (AC, p. 19)

No entanto, há quem entenda: Cabral Martins, por exemplo, analisa esta estrofe com muita perspicácia, quando relaciona este “olhar” com a memória:

O “olhar” de que é aqui questão está relacionado sem dúvida com o leitmotiv de Cesário da ‘visão de artista’. Só que a sensação já não é da metáfora, ou do símbolo, como em “A Débil” ou “Num Bairro Moderno”. A sensação é aqui transformada por uma memória, que, noutro momento de “Nós”, é considerada ‘retocar’ a imagem. (CVT, p. 97)

As raízes duras de arrancar são as recordações do seu passado pessoal, mas também o passado colectivo a que Cesário dedica tanto louvor, mesmo que esteja cheio das “ásperas verdades” e de dor. Cabral Martins, ao começar a analisar este poema, enfatiza que, para além da morte dos familiares, várias vezes referida no poema, não devemos esquecer que a morte

do próprio poeta era já uma ameaça quando ele escreveu este poema (Cesário Verde já apresentava sintomas óbvios da tuberculose naquela época, a mesma doença que tinha vitimado os seus irmãos). A recordação das tradições antigas e da alma popular e a sua vontade de fazer parte delas podem então ser entendidas como uma procura da salvação. “Mas o novo sujeito poético colectivo de Nós é de sinal contrário; é rude, violento, e pragueja “como os mais”. Esta rudeza é desindividualizante, pretende-se salva dos perigos da individualização. Nomeadamente, a morte.” (CVT, p. 96)

Segundo a observação de Cabral Martins, e como o título desta parte indica, o “eu” transforma-se em “Nós” para se salvar da morte. Além da robustez física que constata no povo rude, quando cita do poema a expressão “como os mais”, parece que Cabral Martins está a indicar (mas não desenvolve no texto) uma outra característica que existe no povo: a robustez psicológica que provém do facto de eles pertencerem a um grande grupo que se chama “povo”; é a robustez neste sentido que melhor serve de salvação para o poeta. Citamos as estrofes completas que contêm estas palavras e indicamos os seus sítios no poema:

Oh! Que brava alegria eu tenho quando
Sou tal-qual como os mais! E, sem talento,
Faço um trabalho técnico, violento,
Cantando, praguejando, batalhando!

Pobre da minha geração exangue
De ricos! Antes, como os abrutados,
Andar com uns sapatos ensebados,
E ter riqueza química no sangue!...

Depois de uma estrofe que refere “as tradições antigas, primitivas” e “a formidável alma popular”, segue-se a primeira estrofe que citamos acima. Depois dela, lê-se um cântico do povo como paródia de *Os Lusíadas*, de que falámos no capítulo anterior. A segunda estrofe

que citamos acima marca o fim deste cântico. A ironia face a *Os Lusíadas* parece aqui uma rejeição da morte, sendo o épico um representante de um passado morto e desajustado ao presente que aparece como um fantasma. O cântico do povo, pelo contrário, marca as tradições e a alma popular que derivam do passado e atravessam a história chegando vivas ao presente. Constata-se aqui um *continuum* que muito provavelmente se prolongará para o futuro. Para Cesário, a salvação pela morte só podia ser atingida se ele entrasse no rancho e fosse “como os mais”. Usamos o imperfeito do conjuntivo por duas razões: porque Cesário, filho dum comerciante rico, não pertence à sociedade trabalhadora; e porque a ameaça de uma morte próxima que é a tuberculose não poupa mesmo os fortes, e “se a geração decai” com “essa horrível aniquilação”, o *continuum* formado pela história do povo também se vai quebrar.

É com esta impossibilidade da salvação e a extinção de todas as esperanças que prosseguimos para a terceira parte do poema. Em frente da natureza que possui a força de apagar um indivíduo ou uma raça, tudo morre e se torna facilmente passado.

II. Um Percurso do Eléctrico 28

Sendo um percurso “atracção”, o percurso do Eléctrico 28 abrange generosa e elegantemente vários sítios que melhor representam Lisboa, com um matiz religioso (Se considerarmos só as paragens do eléctrico, ele passa pela Sé, pela Basílica da Estrela e outras três igrejas. Passa também por várias ruas com nome de santos ou de termos religiosos) e artístico (passa por várias ruas com nomes de pintores e literatos).

Mas o que nos parece maravilhoso e até misterioso é o facto de ele incluir, de uma só vez, tantos elementos relacionados com Cesário Verde, ou pelo menos relacionados com as discussões sobre Cesário Verde neste trabalho. Partindo do Martim Moniz (a zona dos emigrados), o eléctrico segue pela Rua Angelina Vidal (o nome da senhora republicana que ferventemente atacou Cesário Verde e os seus poemas no jornal *Tributo do Povo*, dizendo “[...] Fernando Leal e Bettencourt Rodrigues, dos quais um só cabelo vale mais que todos os verdes presentes, futuros, prováveis e possíveis.”), passa pela Sé e chega à Praça Luís de Camões, onde entram e saem sempre muitos passageiros turistas; continua seguindo pela Calçada da Estrela (o eléctrico pára no cruzamento da Calçada com a Rua Teófilo Braga e também na Basílica, com a Rua João de Deus mesmo ao lado) e chega, por fim, ao Cemitério dos Prazeres, onde se encontra o túmulo de Cesário Verde.

Há muitas correspondências interessantes entre os nomes das paragens do eléctrico e o poeta Cesário Verde. Mesmo a paragem da Rua do Forno do Tijolo relembra o verso de Cesário “Logo que a tórrida cidade abrasa, como num forno de tijolo!” Sendo o tópico principal deste trabalho a análise da temporalidade na poesia de Cesário Verde, neste capítulo vamos deixar as correspondências menos relevantes e desenvolver as que mais ajudam o desdobramento do trabalho. Os nomes das quatro secções que se seguem são quatro pares que conjugam sempre um nome da paragem do Eléctrico 28 e um tópico surgido na leitura dos poemas de Cesário Verde. A relação entre cada par será explicada no texto.

1. *Martim Moniz*: Claustrofobia

Em “O Sentimento dum Ocidental”, a sensação da claustrofobia persegue o poeta desde o início até ao fim do seu passeio. Ao começar o poema, a ansiedade de fugir da cidade de Lisboa já é óbvia:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

A inveja que o poeta sente das pessoas que podem sair da cidade é claramente proclamada, chamando-lhes “felizes”; a sensação pesada da claustrofobia cresce com o andamento do poema, resultado da negação constante de qualquer saída possível. Na primeira e na segunda partes do poema, palavras como “gaiolas” e “cadeias” produzem uma atmosfera nervosa e reprimida:

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações somente emadeiradas

Toca-se às grades, nas cadeias.

No fim da segunda parte do poema, o poeta entra numa *brasserie* onde os emigrados jogam dominó. A interpretação de “emigrados” é crucial na procura da causa da claustrofobia, atribuindo-a uma vertente psicológica, além da física. Como observámos atrás, os emigrados são os que vêm de fora, são estrangeiros que não partilham o mesmo passado impessoal nem possuem a mesma identidade dos habitantes de Lisboa. A claustrofobia persiste mesmo que

não haja qualquer constrangimento físico, porque aqui a restrição é psicológica: é o facto de ninguém poder fugir da sua identidade, mesmo que possa sair da sua cidade ou do seu país. A realidade irreversível de se encontrar numa determinada cultura e de ter que partilhar um passado comum com os outros provoca uma profunda angústia. Com o andamento do poema, as restrições físicas tornam-se desnecessárias para causar a claustrofobia: nota-se esta mudança quando comparamos as estrofes iniciais da segunda, terceira e última partes do poema. Enquanto aquela da segunda parte descreve uma cena fisicamente abafada (o Aljube), a da terceira parte diz que é a noite, um ente abstracto que não possui uma forma fisicamente concreta, que produz o efeito abafador: “*A noite pesa, esmaga*”; e a última estrofe vai mais longe, até assumir que o ar forma um tecto fundo:

O tecto fundo de oxigénio, de ar,
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
Enleva-se a quimera azul de transmigrar.

A negação da necessidade da existência de objectos fisicamente abafadores para causar a claustrofobia sugere a importância dos factores psicológicos, e insinua também que esta específica claustrofobia não é apenas o medo de se encontrar num espaço restrito, mas mais no sentido de ficar constrangido dentro de um espaço conceptual. O devaneio do poeta em fugir deste espaço conceptual constata-se na palavra “transmigrar”.

Há um exemplo mais implícito que apresenta a claustrofobia em “Nós”, quando Cesário se refere à morte do irmão no fim do poema:

Pobre rapaz robusto e cheio de futuro!
Não sei dum infortúnio imenso como o seu!
Viu o seu fim chegar como um medonho muro.
E, sem querer, aflito e atónito, morreu!...

A claustrofobia é aqui provocada pela morte, sendo esta última que corta a vida humana e termina a continuidade temporal do indivíduo. A esperança no futuro é baseada na continuação da vida, quando o indivíduo é livre de prosseguir para o seu futuro. Mas a morte é como um medonho muro que detém os passos. Há duas estrofes em “O Sentimento dum Ocidental” que correspondem à estrutura que já observámos em “Nós”.

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.

Neste caso, o que acontece é também uma negação da possibilidade do futuro por causa da existência de muros. Só que, aqui, o “medonho muro” não é a morte no sentido literal, mas uma coisa que relembra a morte e que provoca o mesmo medo que a morte provocaria. Os habitantes da capital são aqueles que vivem voluntariamente num passado morto constituído pelos mitos nacionais. A maior angústia para o poeta é que as pessoas parecem ficar contentes quando vivem emparedadas. Enquanto Cesário entrevê a morte mental que vai apagar o futuro possível (da nação?), os outros dedicam cânticos ao passado heróico.

Há um ponto muito interessante aqui, mesmo que ridicularize e até despreze a grande obra de Camões sobre as navegações: o que o poeta imagina como o futuro brilhante da raça e da nação é o da exploração dos continentes pelo mar, semelhante ao dos seus avós. É possível que isto seja uma auto-ironia deliberadamente concebida por Cesário, sugerindo que, mesmo

sabendo da força ameaçadora e destrutiva do passado perante o futuro, não poderá escapar ao destino de ficar enclausurado como os demais, dando voltas repetidas no passado sem poder sair. Mesmo que seja uma vítima com lucidez, não deixa de ser uma vítima.

2. Sé: dupla visão

Na primeira parte do artigo sucinto de Helena Buescu sobre Cesário Verde e António Nobre¹⁴, que é uma análise minuciosa de “Em Petiz”, a autora, ao revelar o desajuste amplamente existente no poema, enfatiza também o desajuste entre subjectivo e objectivo:

[...] entre um processo imediato de leitura (tomar como *objectivo e real* o que se conta) e um outro processo imediato (tomar como *subjectivo e ficcional* o que talvez se imagine, contando). Há, assim, uma fissão entre a vivência do facto e a sua representação pelo discurso, a que correspondem respectivamente o passado e o presente [...]”¹⁵

Neste caso, Helena Buescu observa, e com a razão, que há sempre exclamações interpretativas acompanhando a realidade descrita com minúcia, chamando a este estilo “hiper-realismo”. O que nos interessa mais, porém, é a negação que Helena Buescu faz das interpretações baseadas simplesmente no presente e na imediatez dos poemas de Cesário Verde. Começando com o desajuste, a noção essencial no seu artigo, emergem naturalmente outras noções relacionadas como a memória, a fissão e a complexidade do tempo. Mas a ideia mais inspiradora e relevante para esta sessão é a da dualidade coexistente que provém do desajuste: “Criando-se o desajuste, incongruência, entre duas realidades, duas informações, duas expressões, cria-se uma situação múltipla, na medida em que se recria e se torna

¹⁴ BUESCU, Helena Carvalhão, «Dois poetas da evocação: Cesário Verde e António Nobre», in *Colóquio/Letras* 75 (Setembro de 1983).

¹⁵ Ibid. p. 29.

congruente, no texto, aquilo que o não é na «realidade».”¹⁶

Como o título implica, o que Helena Buescu chama “situação múltipla” pode “evoluir”, num outro caso, para uma “dupla visão”. Em “Em Petiz”, é certo que esta dualidade justapõe e recria uma unidade congruente, porque nem todos os poemas de Cesário apresentam um contraste drástico; “Em Petiz” é um caso onde o passado e o presente se misturam um com o outro, tornando-se quase inseparáveis. A cena do confronto com os pobres que o poeta viu quando era criança e a cena dos pobres que vê no presente são justapostas; a alternância entre duas cenas é tão subtil que é difícil de notar, se não prestarmos atenção à conjugação dos verbos. Esta indivisibilidade revela-se quando, no verso “Vejo-os no pátio, ainda! Ainda os ouço!”, o tempo muda do passado para o presente.

Quando olhamos para “O Sentimento dum Ocidental”, onde a fissura entre passado e presente é suficientemente grande para produzir uma dupla visão e uma maior sensação da incongruência, já não se pode cultivar qualquer harmonia dentro deste quadro.

Assim, a diferença entre a memória do passado e a visão do presente é uma diferença de grau. Quando a semelhança entre duas cenas é elevada, a sua mistura não provoca uma sensação de absurdo e de incongruência; mas quando a semelhança diminui até certo ponto, a junção das mesmas é instável, fazendo com que a hibridez pareça ridícula ou até monstruosa. Vale a pena enfatizar que a mistura e a transformação entre passado e presente existe, em todos os casos, com graus de diferença variados, tornando-se mais visível quando o grau da diferença é mais elevado.

Em “O Sentimento dum Ocidental”, o que mais cobre a cidade de Lisboa com um véu fantasmagórico é a visão do poeta, que justapõe a cena do presente com a do seu correspondente passado. Há várias estrofes onde podemos encontrar esta dupla visão:

¹⁶ Ibid. p. 31

E evoco, então, as crónicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
De um couraçado inglês vogam os escaleres;
E em terra num tinir de louças e talheres
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.

As “crónicas navais” e as “soberbas naus” foram construídas “para buscar do mundo novas partes” e simbolizam os Descobrimentos e as façanhas heróicas; mas o “couraçado inglês” e “os escaleres”, quando combinados com o tinido “de louças e talheres” e a luz dos “hotéis da moda”, perdem o seu ar guerreiro e tornam-se banais. Cesário Verde discute esta visão peculiar dos navios na sua carta a Bettencourt Rodrigues: “Ora acontece que disponho apenas de um longa-vista ordinário da pobre agência de navios de vela, e que não vejo para cá nem para lá; e esta impossibilidade acabrunha-me muitas vezes a vida, rala-ma, faz-me velho antes do tempo.” (OPI. “Carta a Bettencourt Rodrigues”, p. 190) A impossibilidade de ver claramente para cá ou para lá implica uma existência dupla de “cá” e de “lá”, porque a vista do poeta não consegue fixar-se definitivamente em qualquer um deles, como uma câmara que não consegue focar correctamente. A justaposição das visões de “cá” e de “lá”, antologias de “presente” e “passado”, embacia a visão e causa perplexidades à mente; a angustia profunda do poema vem desta impossibilidade e perplexidade.

Esta dupla visão persegue e contamina quase todas as cenas encontradas. Camões, juntamente com o seu poema épico, foi abandonado num espaço vulgar, os bancos e as pimenteiras produzem um ar familiar e intimista, formando assim um confronto drástico com a estátua de Camões, que devia ser heróica e austera. Através da palavra “doutroa” constatamos o deslizamento da visão do passado e, deste modo, o confronto entre o recinto

vulgar e a estátua de Camões é, afinal, uma incongruência entre o presente banal e o passado heróico:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutro ascende, num pilar!

Nas duas estrofes seguintes, a visão do passado prossegue, desta vez focando os soldados: quando patrulham na cidade à noite, parecem fantasmas da Idade Média. O deslizamento do passado torna-se bastante evidente no verso “Sombrios e espectrais recolhem os soldados” e na exclamação “Idade Média!”.

Mas a cena mais vívida onde se constata a justaposição de duas visões é aquela de lojas e mulheres burguesas. Mais do que combinar a descrição de uma cena que vem do presente e uma outra que surge da imaginação — ou, digamos, alucinação —, Cesário está ao mesmo tempo a descrever este seu processo mental, utilizando palavras como “eu penso ver” e “lembram-me”, mostrando assim uma lucidez de saber que está alucinado — sabe que está a ter uma dupla visão e que está a ver coisas fantasmagóricas, mas não consegue sair desta situação alucinatória:

Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
Ver círios laterais, ver filas de capelas,
Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
Em uma catedral de um comprimento imenso.

As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,

As freiras que os jejuns matavam de histerismo.

Em “*Das Unheimliche*”, Freud discute a origem psicológica da sensação do inquietante, assumindo a dualidade e a repetição como suas causas possíveis. Em “O Sentimento dum Ocidental”, a sensação do inquietante é causada por uma dualidade repetida, ou seja, a dupla visão que persegue o poeta e que surge repetidamente quando ele erra pela cidade. Aqui, a repetição fantasmagórica não vem da verosimilhança das coisas que se vê, mas sim da maneira idêntica como estas coisas são vistas: ao lado de cada coisa fica o seu fantasma.

A sensação fantasmagórica provocada pela contemplação das cenas citadinas não vem do simples facto de elas possuírem uma história ou um passado — porque cada coisa tem uma história consigo, e obviamente não podemos chamar fantasmagóricas a todas as entidades existentes. O que separa o normal do fantasmagórico (às vezes apresentado mais como absurdo) é a integralidade, ou melhor, a existência de um *continuum* no seu desenvolvimento temporal. Um bom exemplo para demonstrar esta ideia é o nosso crescimento: raramente notamos grandes diferenças no processo do nosso crescimento, mas, ao mostrar as nossas fotografias de criança aos amigos que só nos conhecem recentemente, muito provavelmente iremos provocar espanto e, às vezes, gargalhadas.

Quando o passado histórico de uma nação se fixa numa grande epopeia, como a infância de uma pessoa se fixa num álbum, é a fissura entre o passado fixo e o presente sempre muito vívido que abre caminho para esta dupla visão e que produz várias figuras híbridas.

3. *Praça Luís de Camões*: figuras híbridas e paródia

Quer sejam reveladas abertamente, quer permaneçam escondidas em implicações subtis, há figuras híbridas e cenas enigmáticas em vários poemas de Cesário. Usamos a palavra “híbrida” porque as figuras em questão têm sempre os seus protótipos — os quais, vindos do

passado, entram depois na imagem canónica da cultura portuguesa, mas que nos poemas aparecem em contextos impróprios e disjuntivos.

As qualidades que estas figuras carregam variam desde o absurdo e o risível até ao grotesco e ao amargo. É curioso que um poema altamente grotesco possa ao mesmo tempo apresentar cenas e figuras caricaturadas e risíveis. Quando Timm escreve sobre o grotesco no poema “O Sentimento dum Ocidental”¹⁷, repara na faceta humorística do grotesco, mas com uma índole mais subtil e “satânica”:

Uma outra característica principal do grotesco é o seu humor aparente. A palavra “aparente” tem de ser enfatizada aqui porque a distorção do grotesco produz frequentemente o nosso riso como reacção. No entanto, é um riso nervoso e histérico. Ele normalmente é originado pela sátira ou pela caricatura, mas encontra-se cheio de amargura e cinismo. Ou, por outro lado, pode ser a emoção mista que sentimos quando nos deparamos com o absurdo. Não sabemos se devemos rir ou chorar, mas apetece-nos a fazer um pouco de ambos. Em ambos os casos, o nosso riso torna-se enfim, segundo Kayser, “riso satânico”.¹⁸

Depois de citar os versos na primeira parte do poema onde aparecem os dentistas e lojistas, Timm observa: “Não podemos resistir uma sensação escarnecedora, sardónica e anti-burguesa em tudo isto mas, todavia, sob este riso podemos detectar os elementos mais sinistros do desprezo directo, do escárnio e da amargura. Nisto, a separação do eu poético — ou, se se quiser, a sua alienação — da sociedade à sua volta é evidente.”¹⁹ No fim do artigo observa: “[...] agora vai ser mais fácil situar este poema que é normalmente classificado

¹⁷ TIMM, John T. H., «A Study of the Grotesque in Cesário Verde's “Sentimento dum occidental”», in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 9, No. 2 (Winter, 1972), pp. 78-86.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

bastante ambigualmente como “pré-simbolista”: não só pertence tematicamente à tradição “cidade-como-inferno”, mas também antecipa muita da literatura da alienação do presente século.”²⁰

Para demonstrar e analisar a faceta humorística e satírica do grotesco, o autor cita os versos nos quais aparecem os habitantes da cidade — por exemplo, um arlequim, os lojistas, as burguesinhas —, deduzindo então que, além de serem risíveis, estas descrições contêm a sensação da alienação da sociedade moderna, por parte do poeta. Até aqui concordamos, mas a escolha de exemplos parece-nos dúbia porque não refere outras cenas não menos importantes e representativas, como a da aparição de Camões num pilar. Na verdade, esta cena é referida no artigo, quando Timm fala sucintamente do contraste entre o grotesco e o sublime: “O passado e o presente são novamente contrastados em “Noite Fechada”, mas desta vez de uma maneira amargamente satírica.”²¹. Mesmo que Timm aponte (e com muita razão) a sensação de alienação do poeta relativamente ao presente (com desprezo, escárnio e amargura), opta por não continuar com este tópico, deixando assim a análise sobre o passado e o presente neste poema bastante vaga.

Talvez o autor não tenha desenvolvido a amargura satírica de Cesário perante Camões por causa do respeito para com o grande poeta nacional. Sugerimos que o contraste drástico entre sublime e vulgar também suscita uma sensação (ou melhor, desejo) da alienação misturada com desprezo, escárnio e amargura. Enfatiza-se aqui a palavra “alienação”, porque o objecto que o poeta quer alienar tem de ser primeira e naturalmente familiar para ele. Segundo Timm “A linguagem bastante vaga aqui usada serve para aumentar a sensação de que o mundo real começou de repente a evaporar-se e tornou-se algo desconhecido e medonho.”²² Mas, na verdade, não há nada que seja novo ou desconhecido; Freud tem mais razão neste aspecto, quando observa em “*Das Unheimliche*” que “...porque este elemento

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

inquietante, na verdade, não é nada novo ou estranho, mas algo que foi desde há muito familiar à psique e que foi alienado dela apenas através de ser reprimido.”²³

Mas porquê esta alienação? Talvez, como já analisámos nas secções anteriores, a ansiedade de fugir (mais no sentido psicológico) de um passado colectivo seja demasiado pesada e perturbadora. O estrebuchar final do poeta é uma tentação de observar como um estranho, pelo menos no sentido emocional. Isto quer dizer que o poeta está a negar a “responsabilidade” por um passado colectivo através da uma ironia dirigida a essa tal “responsabilidade”, que depois se concretiza numa caricatura da epopeia nacional.

A caricatura torna o sublime absurdo e risível. Quem faz esta caricatura está ao mesmo tempo a proclamar a sua alienação em relação a este objecto tornado sublime. Um exemplo que talvez seja apropriado para esta circunstância é a caricatura do KKK feita por Stetson Kennedy: cooperando com um programa de rádio que se chama “Superman Radio Program”, Stetson Kennedy ofereceu ao programa detalhes sobre os rituais do KKK para eles entrarem neste programa de rádio muito adorado pelas crianças, trivializando a imagem do KKK e conseguindo assim diminuir a sua influência na sociedade. Deste modo, quando as crianças percorriam as ruas com lençóis brancos tapando os corpos gritando o *slogan* do KKK, os adultos membros do KKK ficavam tão envergonhados que não queriam participar no jogo das crianças porque isso não era nada “cool”. Para recuperar e demonstrar a sua “coolness”, o que podiam eles fazer a não ser declarar o seu desprezo face ao KKK?

Vale a pena esclarecer que não há qualquer analogia qualitativa entre o exemplo e o poema em questão: a semelhança mais pertinente e interessante existe na tal “coolness”. O que o autor da caricatura está a fazer é sugerir às pessoas que repensem o valor do ideal sublimado e perguntem a si próprias a origem e o motivo dos seus louvores deste ideal.

Voltando agora a Cesário Verde, podemos ver que a figura ideal que ele caricatura mais é

²³ FREUD, Sigmund, *The Uncanny* [*Das Unheimliche*]. Translated by David McLintock, introduction by Hugh Haughton. London: Penguin Classics, 2003, p. 148.

Camões. Tal aparece em vários poemas, por exemplo:

“Uns operários, nestes descampados,
Também surdiam, de chapéu de coco.
Dizendo-se, de olhar rebelde e louco.
Artistas despedidos, desgraçados.

Muitos! E um bêbado – o Camões – que fora
Rico, e morreu a mendigar, zanolho,
Com uma pala verde sobre um olho!
Tivera ovelhas, bois, mulher, lavoura.”

(de “Em Petiz”)

“Só um havia, triste e sem falar
Que arrastava a maior misantropia,
E, roxo como um fígado, bebia
O vinho tinto que eu mandava dar!”

(de “Nós”)

“«Dó da miséria!... Compaixão de mim!...
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,
Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso,
Meu velho professor nas aulas de Latim!”

(de “o Sentimento dum Ocidental”)

Em “Em Petiz”, o zanolho que tem alcunha de “Camões” fora rico mas depois tornou-se mendigo e bêbedo. A semelhança entre este zanolho e Camões não se vê simplesmente no facto de ambos terem só um olho, mas também no sentido analógico de terem sido ricos e depois se terem tornado bêbedos e mendigos. Nos últimos dois casos, não é referido o nome

Camões, mas acreditamos que existe uma implicação indirecta. No caso de “Nós”, o “triste e sem falar” é caracterizado por ser um bêbedo, o mesmo de “Camões” bêbedo em “Em Petiz”. Além disso, esta figura surge no fim de uma paródia de *Os Lusíadas*, que iremos analisar de seguida. No caso de “O Sentimento dum Ocidental”, a personagem enigmática e até lúgubre tem a sua imagem baseada — pelo menos parcialmente — em Camões, primeiro por ser um “velho professor” do poeta, como Camões tem sempre sido para os poetas portugueses posteriores, e, em segundo lugar, pelo facto de pedir esmola e pelo modo como o faz: “eterno, sem repouso”, uma descrição bastante surreal e incongruente no contexto.

É muito curioso que a figura de Camões apareça sempre como a de um mendigo, considerando que os mendigos são os que não trabalham por si próprios mas vivem da compaixão dos outros. Talvez isto sugira a atitude crítica de Cesário perante os emblemas culturais – eles existem mais com o propósito de conseguir provocar compaixão no seu povo do que por terem um valor real na sociedade moderna.

Além de Camões, há figuras e cenas cujo protótipo pode ser remetido para a navegação e para as descobertas — mais precisamente a navegação e as descobertas que são celebradas em *Os Lusíadas*. Parece que Cesário Verde tem sempre em mente esta epopeia. A reacção do poeta perante a existência de uma grande epopeia como uma sombra enorme não é simplesmente de angústia, mas também uma ambição (subconsciente ou reconhecida, não sabemos) de competir com ele e de finalmente conseguir ultrapassá-lo. Luís Amaro de Oliveira observa, e com razão, um ritmo e uma dinâmica da epopeia nos alexandrinos e nos decassílabas de Cesário Verde (e cita a estrofe em “Nós” que começa com “Oh! Que brava alegria eu tenho”), mesmo que a sua intenção seja a de propor uma batalha entre a força dos homens e a força das coisas: “O próprio verso, de estrutura então predominantemente decassilábica, ganha o ritmo acelerado da epopeia [...] Ritmo assim calhado a uma visão dinâmica da vida, só porventura o encontramos, de facto, na poesia épica”. (AC, p. 21)

Entrevemos aqui aspectos psíquicos mais profundos e mais complexos: a situação triste

de não poder evitar a constante referência a Camões e à sua obra (seja de que maneira for a tal “referência”). O que torna isto até mais triste é a lucidez do poeta perante a situação, e a sua auto-ironia não menos azeda que mostra nos versos (um exemplo é o caso de Cesário imaginar o futuro da nação como uma concretização dos episódios de *Os Lusíadas*, como analisámos no fim da primeira sessão). M. S. Lourenço, num artigo sobre “O Sentimento dum Ocidental”, discute a relação entre este poema e o género épico:

Nas partes restantes do «O Sentimento dum Ocidental» encontra-se apenas na parte I uma alusão bastante vaga a Camões. Depois dela o poeta épico e o temo épico deixam de ser mencionados e, à medida que o nevoeiro e a escuridão se tornam mais espessos, a evocação em *sfumato* do glorioso passado é substituída pela pedestre banalidade da experiência deprimente do presente. Não há assim uma ressurreição para Camões ou para o género épico em geral, uma vez que também este não se pode subtrair ao princípio spengleriano de uma obsolescência irreversível.²⁴

Como a evocação do passado e a banalização deste já foram analisadas na secção anterior, vamo-nos aqui debruçar directamente sobre a análise da atitude de Cesário Verde acerca do género épico. Segundo M.S. Lourenço, Cesário, seguindo uma *via dolorosa* e contemplando a cidade, produz um poema épico breve através da sua reflexão e análise: “Na verdade, no género breve de poema épico o chefe conduz-se apenas a si próprio. Ele já não funda uma nova ordem religiosa e política, ele funda ou antes descobre uma nova espécie de conhecimento, sendo a viagem agora de um estado inicial de ignorância para uma ordem mais elevada de conhecimento.”²⁵

Este não é o único caso onde a escrita de Cesário é entendida como uma sequência de observação e do seu registo (No caso de M.S. Lourenço, o registo forma uma epopeia breve).

²⁴ LOURENÇO, M.S., *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: O Independente, 1991, p. 118.

²⁵ Ibid.

Susana Rosa, no entanto, ao resumir as atitudes de Jacinto de Prado Coelho e Fátima Rodrigues sobre este assunto, pressupõe uma outra forma da interpretação: “A deambulação a que o poeta submete o sujeito das suas composições não é arbitrária, nem tão pouco casual. Observar significa um processo antecedido por um interesse particular, um problema ou uma intenção, pressupondo, consequentemente, um princípio de selecção.” (PA, p. 35)

Aceitando a ideia de Susana Rosa, sugerimos que o interesse particular de Cesário por Camões e pela sua epopeia seja mais complicado e sofisticado do que a mera intenção de escrever um outro tipo da epopeia através de constructos baseados na reflexão e na análise (discutiremos a impossibilidade da tal escrita na próxima secção). É certo que, no final do poema, “enquanto ele continua assim a passear qualquer coisa dentro dele cai”²⁶, mas isto não significa que o poeta nunca se tenha tentado vingar da agonia e da destruição que lhe tinha sido infligida pelo poeta pai. Ao parodiar a grande obra de Camões, Cesário está a exercer a sua vingança. São muitos os casos, incluindo as duas estrofes sobre as varinas, localizadas na primeira parte de “O Sentimento dum Ocidental”:

Vazam-se os arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

Mas depois do fracasso desta luta e do naufrágio do sujeito poético num mar de fel, o poeta “planifica” uma outra vingança com uma outra paródia, mais longa e mais intensa, que

²⁶ LOURENÇO, M.S., *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: O Independente, 1991, p. 123.

aparece no poema “Nós”:

Que rudeza! Ao ar livre dos estios,
Que grande azáfama! Apressadamente
Como soava um martelar frequente,
Véspera da saída dos navios!

Ah! Ninguém entender que ao meu olhar
Tudo tem certo espírito secreto!
Com folhas de saudades um objeto
Deita raízes duras de arrancar!

As navalhas de volta, por exemplo,
Cujo bico de pássaro se arqueia,
Forjadas no casebre duma aldeia,
São antigas amigas que eu contemplo!

Elas, em seu labor, em seu lidar,
Com sua ponta como a das podoas,
Serviam probas, úteis, dignas, boas,
Nunca tintas de sangue e de matar.

[...]

Os fruteiros, tostados pelos sóis,
Tinham passado, muita vez, a raia,
E, espertos, entre os mais da sua laia;
– Pobres campónios – eram uns heróis.

E por isso, com frases imprevistas,
E colorido e estilo e valentia,
As haciendas que há na Andalúcia
Pintavam como novos paisagistas.

De como, às calmas, nessas excursões,
Tinham águas salobras por refrescos;
E amarelos, enormes, gigantescos,
Lá batiam o queixo com sezões!

Tinham corrido já na adusta Espanha,
Todo um fértil platô sem arvoredos,
Onde armavam barracas nos vinhedos,
Como tendas alegres de campanha.

Que pragas castelhanas, que alegrão
Quando cantavam cenas de pousadas!
Adoravam as cintas encarnadas
E as cores, como os pretos do sertão!

E tinham, sem que a lei a tal obrigue,
A educação vistosa das viagens!
Uns por terra partiam e estalagens,
Outros, aos montes, no convés dum brigue!

Só um havia, triste e sem falar,
Que arrastava a maior misantropia,
E, roxo como um figado, bebia
O vinho tinto que eu mandava dar!

Pobre da minha geração exangue
De ricos! Antes, como os abrutados,
Andar com uns sapatos ensebados,
E ter riqueza química no sangue!

Aqui as personagens são todos camponeses, tidos por heróis, excepto um, aquele triste bêbado, implicando Camões. São muitas as semelhanças entre esta paródia e *Os Lusíadas*. Mesmo no início desta citação há quatro estrofes que ressuscitam a história da navegação, servidas como prelúdio. Na primeira e na terceira estrofes avistamos as cenas de navios e navalhas que carregam frutas da exportação; na quarta estrofe há uma comparação entre as navalhas que aparecem nesta cena e as que aparecem em *Os Lusíadas*: “Nunca tintas de sangue e de matar”.

Quando W.H. Auden fala sobre o seu colégio ideal para poetas, sublinha a importância de se saber fazer paródias: “*In my daydream College for Bards, the curriculum would be as followed [...] 3. The library would contain no books of literary criticism, and the only critical required of students would be the writing of parodies.*”²⁷ Nesta paródia de *Os Lusíadas* avistamos o tal “espírito crítico.” Para Cesário, a epopeia nacional está cheia de “sangue e de matar”, de “misantropia” e agora pertence apenas à “geração exangue de ricos”. Ao fazer uma versão paródica com os camponeses do país, é bem provável que Cesário tenha em mente o facto de *Os Lusíadas* ser uma epopeia sobre uns heróis específicos em vez de sobre o povo português no sentido geral. Isto explica a existência inevitável da fissura entre o passado colectivo e o presente. Quando o emblema do passado colectivo de um grupo, neste caso épico, não se baseia realmente nos elementos deste grupo, mas apenas em alguns heróis em particular, depois da morte desses heróis torna-se logo num passado morto, um mito. A memória colectiva só pode ser desenvolvida pelos vivos, como sugere uma estrofe que aparece entre as duas partes da seguinte citação:

²⁷ AUDEN, W.H., «The Poet & The City», in *The Massachusetts Review*, Vol. 3, No. 3 (Spring, 1962), Massachusetts, pp. 449-474.

E sinto, se me ponho a recordar
Tantos utensílios, tantas perspectivas,
As tradições antigas, primitivas,
E a formidável alma popular!

Constatamos aqui a implicação de Cesário de que a verdadeira epopeia portuguesa deve basear-se nesta alma popular, e que as recordações do passado são as tradições do povo, desenvolvidas por eles. A falta deste desenvolvimento abrirá uma fissura entre o passado e o presente e tornará a epopeia num emblema que só tem valor decorativo.

4. *Cemitério dos Prazeres*: afasia

Para a maioria dos críticos, Cesário Verde terá sido o único representante da sua época que possui uma habilidade especial para fixar cenas quotidianas nos seus versos. Este argumento serve, em muitos casos, para justificar a particularidade da poesia de Cesário. Um exemplo bastante flagrante vem do livro de Luís Amaro de Oliveira:

Sai, portanto, dos versos de Cesário um optimismo que, a constatar-se não ser puramente optimista a concepção de vida do autor do “Livro”, deverá ter outras fontes [...] É que Cesário Verde parece comprazer-se na facilidade com que dominava tecnicamente a linguagem poética em que se revelava [...] Entregue a este grato exercício formal de “lançar originais e exactos os (seus) alexandrinos”, o artista entra na consciência de uma obra concebida e [...] conseguida. (AC, p. 16)

E um outro exemplo: “Quem só é capaz de criar vocábulo para o que vê, sofre ou medita... instantaneidade evocadora, inigualável.” (CR, p. 42)

Para contestar este estereótipo, há duas estrofes em “O Sentimento dum Ocidental” que temos de analisar. Na terceira parte do poema há um momento desesperado quando Cesário Verde contempla a cidade e os seus habitantes, e sente uma incapacidade para “pintar” esta cena com os seus versos:

E eu que medito um livro que exacerbe,
Quisera que o real e a análise mo dessem;
Casas de confeções e modas resplandecem;
Pelas vitrines olha um ratoneiro imberbe.

Longas descidas! Não poder pintar
Com versos magistrais, salubres e sinceros,
A esguia difusão dos vossos revérberos,
E a vossa palidez romântica e lunar!

Neste momento, a cidade de Lisboa, com toda a sua modernidade importada da Europa do Norte, parece estranha a Cesário. Deambula pela cidade como um estrangeiro, mesmo que conheça bem a história do país; já não se sente à vontade quando fica nesta cidade estranhamente moderna. Muitas vezes se sente que a vida moderna não faz sentido para ele e há muitas noções que não compreende nem consegue esboçar com palavras. Nota-se aqui uma angústia silenciosa e um silêncio angustiado. A privação da língua adequada para descrever o que se vê parece o sintoma da afasia, uma doença curiosa a que Halbwachs refere no segundo capítulo do seu livro, explicando-a através de uma metáfora:

Ele procura entender os outros e ser entendido por eles — como um homem num país estrangeiro que não sabe falar a língua mas conhece a história desse país e também não esqueceu a sua própria história. Mas ele carece de um grande número de noções recentes. Mais precisamente, de um determinado

número de convenções que para ele já não fazem sentido [...] ²⁸

Halbwachs considera a causa da afasia a falta das noções recentes de uma sociedade, mesmo que o sujeito possua a memória colectiva desta. Provavelmente, a primeira discussão sobre língua, estrangeirismo e fundo cultural no contexto da poesia de Cesário apareceu em 1892, num texto de Fialho de Almeida sobre Cesário Verde. Este artigo foi depois escolhido para formar o prefácio do livro *Cânticos do Realismo e Outros Poemas. 32 Cartas*. De Fialho de Almeida, citamos apenas frases relacionadas com a língua e as diferentes épocas:

[...] a língua que necessariamente há-de ser o instrumento de expressão de todo aquele tumulto, claro que não pode ser bebida no vernáculo, senão incrustar-se, pelo menos por agora, de estrangeirismos. A forma eterna não existe. À sensibilidade de cada época correspondem uma língua e uma técnica originais, tanto mais complicadas e perfeitas, quanto mais nos aproximemos do presente. (CR, p. 49)

Estamos num período em que toda a obra de espírito é transitória [...] (CR, p. 49)

Quando um dia se fizer na língua portuguesa a transfusão juvenil que é necessária, e desse caos que é a linguagem de hoje [...] e que porção de imaginativa e ficção poética eles lograram transfiltrar na antiga língua, mais própria para discursos, do que para livros de análises e de visão. (CR, p. 49)

Já fiz notar que as palavras se gastam. (CR, p. 50)

Para evitar uma citação demasiadamente longa, resumimos a opinião de Fialho de Almeida neste artigo sobre a linguagem de Cesário: através de apontar a impropriedade do

²⁸ HALBWACHS, Maurice, *On Collective Memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, p. 43.

uso da língua antiga numa época moderna, Fialho acredita que a linguagem de Cesário, especializada e incrustada com palavras estrangeiras, é própria para a escrita dos livros de análise e de visão. Em resumo, acredita que o livro de análise e de visão já foi escrito por Cesário com os seus poemas. Mas o que aquelas duas estrofes permitem observar é que Cesário estava numa situação da afasia onde as palavras se gastam. A escrita de Fialho sobre a correspondência entre época e língua é muito pertinente e “O Sentimento dum Ocidental” é um óptimo exemplo para a demonstrar, embora em sentido inverso: é a falta da correspondência entre época e língua que provoca a afasia; quando os objectos pertencentes à época moderna e observados nesta sociedade moderna ultrapassam o seu conhecimento (ou seja, memória), o poeta já não pode de maneira alguma encontrar palavras adequadas para descrevê-los, caindo então num silêncio angustiado. Não podemos deixar de mencionar o facto interessante de que a língua portuguesa é também chamada “a língua de Camões”.

Mas mesmo assim os críticos, incluindo os mais hábeis, tendem a acreditar na capacidade onipotente de Cesário em “polir a frio o seu verso”. Helder Macedo, por exemplo, detecta nestas estrofes um valor social:

O registo e a análise dos factos significativos do real não é, portanto, um fim em si próprio mas um meio: a expressão crítica de uma realidade social complexa através do registo dos seus factos objectivos no contexto de um discurso que, ao justapô-los dinamicamente, torna explícitas as relações implícitas entre eles. (NL, p. 182)

Quanto a M.S. Lourenço, percebendo a angústia e o desespero do poeta, vê “a reflexão e a análise” como a obra produzida pela tal angústia e desespero: “A única *ascensio* que lhe resta é a descrita nas partes I e II do poema, do caos e do sonho para, nas últimas partes, a reflexão e a análise”²⁹.

²⁹ LOURENÇO, M.S., *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: O Independente, 1991, p. 123

Para perceber a emoção intensa dentro destas estrofes, a discussão sobre o seu valor como crítica social, além de simplificar negativamente a interpretação, é sobretudo irrelevante. No entanto, a maior divergência em relação ao que propomos encontra-se na exegese acerca da “reflexão” e da “análise”; é necessário que indaguemos qual o corpo dessas diferentes interpretações e de que qualidade são. Enquanto M.S. Lourenço vê o poema como uma epopeia breve que finda com a reflexão e a análise, parece-nos antes ser uma obra fragmentária e não-definitiva. Não é contraditório considerar um poema feito e bem-conhecido “fragmentário” e “não-definitivo”. Um poema desses é como um recife: as partes rochosas que formam o esqueleto do recife formam ao mesmo tempo as cavernas e a parte sólida insinua a existência da parte oca. Enquanto muitos se empenham em justificar a particularidade da linguagem de Cesário através da expressão precisa e poderosa, chamando-lhe naturalista, realista ou modernista, acreditamos que a sua particularidade consiste em escrever uma parte e insinuar a existência da outra por meio do silêncio.

Um outro tipo de afasia, diferente em matiz, mas igualmente curioso, é o silêncio depois da escrita de “Nós”, que dura até a morte do poeta, se não contarmos o poema inacabado “Provincianas”. Como notou Margarida Vieira Mendes, “Os versos finais são como que definitivos, e abrem para uma ‘afasia poética’.” (PCV, p. 65) Este silêncio foi previsto no próprio “Nós”, que finda com estas duas estrofes:

De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo
Com tanta crueldade e tantas injustiças,
Se inda trabalho é como os presos no degredo,
Com planos de vingança e ideias insubmissas.

E agora, de tal modo a minha vida é dura,
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço os meus amados versos!

Se a afasia apresentada em “O Sentimento dum Ocidental” for mais no sentido de “não conseguir”, então a afasia final do poeta é mais um “já não querer” ou “já não valer a pena”. Cabral Martins vê a face fatal da natureza como causa desta afasia, embora não ofereça explicações detalhadas: “Perante a face fatal da natureza, o ‘desdém’ dos ‘versos’ é a afirmação da morte no corpo do poema.” (CVT, p. 105) A afasia surge, então, do desespero profundo face à força absoluta e aniquilante da natureza. Quando a morte precoce se tornou numa ameaça constante, quando o poeta e os seus poemas pareciam destinados a tornarem-se num passado morto, já não se percebia o valor de escrever. E, para além da criação literária, a aproximação da morte cala também o poeta noutros planos. Numa carta dirigida ao seu amigo António Papança em 1886, ano da morte do poeta, Cesário escreve “Qualquer dia irei conversar contigo; e então, naturalmente, espediçaremos tempo com grandes espaços de silêncio, calados sem nada em que falar.” (OPI. Cartas a António de Macedo Papança, 8, p. 183)

Conclusão

Na introdução a *Cesário Verde ou a Transformação do Mundo*, Cabral Martins reflecte sobre o efeito dos críticos de Cesário na formação da imagem do poeta:

As apreciações [...] começam a ser substituídas por um reconhecimento da singularidade, diríamos, radical da poesia de Cesário entre todas as do seu tempo. Esta singularidade passa pela extraordinária atenção da sua poesia ao concreto imediato, pelo seu lado fortemente “epocal”, figurativo, de reportagem quase, e a fulgurância com que a sua leitura hoje se nos impõe, um século após o desaparecimento dos motivos e dos contextos. (CVT, p. 25)

Cabral Martins refere-se aqui a um facto interessante no âmbito da crítica de Cesário: a falta dos motivos e dos contextos. Enquanto as interpretações de Silva Pinto e dos seus contemporâneos sobre a poesia de Cesário são produtos flagrantemente marcados pelo gosto epocal, as que vão surgindo nos anos seguintes até aos nossos dias, isto é, mais de cem anos depois, mantêm as noções digamos radicais, mesmo que os motivos e os contextos tenham desaparecido. Já muito longe da época da decadência do Romantismo e surgimento do Realismo, a interpretação da poesia de Cesário como realista já não serve para a promoção do segundo; assim sendo, o que constatamos agora é aquilo a que Cabral Martins chama “mito cesário”, modelado por Silva Pinto e herdado por muitos críticos, que fizeram com que esse mito passasse até aos nossos dias: “De facto, a imagem fundamental com que Silva Pinto modela o mito cesário é a de um ‘luctador sereno e altivo’ [...] defendendo no mesmo livro o realismo, e Eça, enquanto ‘interpretação da natureza’”. (CVT, p. 25)

Na sua tese “Cesário Verde ou o poema sem assunto”, Susana Rosa escolhe uma frase do próprio Cesário para abrir a parte da introdução:

“[...] literariamente parece que Cesário Verde não existe.”

Cesário Verde, 29 de Agosto de 1880

(PA, p. 7)

O significado desta frase, vinda de uma carta a António Papança, lamentando o silêncio do público depois da publicação de “O Sentimento dum Ocidental”, vira-se ao contrário no contexto contemporâneo, quando o poeta já é bem conhecido e as discussões sobre ele se vão acumulando e abundando. Agora Cesário Verde existe literariamente, e só literariamente. Sendo um mito, o *nome* Cesário Verde torna-se imortal e simbólico. Quem alguma vez passou pela estação do metro Cidade Universitária sem notar o verso “Se eu não morresse, nunca!” e o nome do seu autor?

Vendo a indiferença do público, o que Cesário previu para depois da sua morte foi o esquecimento completo do mundo inteiro. Não sabemos com que angústia ele parodiou a epopeia de Camões, com ironia e auto-ironia, vendo aproximar-se a sua própria morte. A maior ironia não será então aquela que constatamos hoje em dia, quando o poeta é posto ao lado de Camões através da distorção, do mal-entendimento e da canonização dos seus poemas? Só que, enquanto Camões foi mitificado para desempenhar o papel sublimado de representante do espírito nacional, Cesário cabe nos livros pedagógicos da escola secundária com um título de *patrono da hortaliça*.

Constantemente angustiado pela perseguição do passado, Cesário Verde nunca deve ter pensado em se tornar-se ele próprio parte deste passado e ser ele próprio o pesadelo medonho. O que pode fazer o poeta, morto há mais de um século, quando o Elétrico 28, maravilhosamente, liga a Praça Luís de Camões ao Cemitério dos Prazeres, ou quando os seus poemas são editados e interpretados de acordo com o gosto dos outros? Tudo aquilo que tinha ridicularizado Camões, afinal também o ridicularizou. Com o seu busto de bronze instalado num jardim vulgar e o seu túmulo adornado por uma placa de metal que diz “CESÁRIO VERDE POETA”, ele é assim fixado na história, tal como diz a última estrofe de “*North Haven*”, poema em memória de Robert Lowell escrito por Elizabeth Bishop:

*You left North Haven, anchored in its rock,
afloat in mystic blue...And now--you've left
for good. You can't derange, or rearrange,
your poems again. (But the sparrows can their song.)
The words won't change again. Sad friend, you cannot change.*³⁰

³⁰ BISHOP, Elizabeth, «North Haven», *The New Yorker*, December 11, 1978, p. 40.

BIBLIOGRAFIA

- AUDEN, W. H., «The Poet & The City», in *The Massachusetts Review*, Vol. 3, No. 3 (Spring, 1962), Massachusetts, pp. 449-474.
- BISHOP, Elizabeth, *Elizabeth Bishop: The Complete Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- BISHOP, Elizabeth, «North Haven», *The New Yorker*, December 11, 1978. p. 40.
- BUESCU, Helena Carvalhão, «Dois poetas da evocação: Cesário Verde e António Nobre», in *Colóquio/Letras* 75 (Setembro de 1983), pp. 28-39.
- MARTINS, Cabral, *Cesário Verde ou a Transformação do Mundo*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, 1961.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Ao Contrário de Penélope*. Amadora: Bertrand, 1976.
- CORREIA, Amélia Maria Loureiro, *Ler Cesário Verde no Ensino Secundário*. Coimbra: Almedina, 2012.
- FREUD, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. IV. Translated by James Strachey. London: The Hogarth Press, 1953.
- FREUD, Sigmund, *The Uncanny [Das Unheimliche]*. Translated by David McLintock, introduction by Hugh Haughton. London: Penguin Classics, 2003.
- HALBWACHS, Maurice, *On Collective Memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- LE GENTIL, George, *Oliveira Martins: Algumas fontes da sua obra*. Lisboa: Seara Nova, 1935.
- LOURENÇO, M.S., *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: O Independente, 1991.
- MACEDO, Helder, *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Presença, 1999.
- MENDES, Margarida Vieira, *Poesias de Cesário Verde: Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária*. Lisboa: Seara Nova, 1979.
- OLIVEIRA, Luís Amaro de, *Antologia Comentada de Poesias de “O Livro de Cesário Verde”*. Porto: Porto Editora, 1980.
- RODRIGUES, Fátima, *Cesário Verde: Recepção Oitocentista e Poética*. prefácio de Paula

- Morão, Lisboa: Cosmos, 1998.
- ROSA, Susana, *Cesário Verde ou o poema sem assunto*. Dissertação de Doutoramento em Teoria da Literatura. Universidade de Lisboa, 2010.
- SARAIVA, António José, *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- SERRÃO Joel, *O Essencial sobre Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- TIMM, John T. H., «A Study of the Grotesque in Cesário Verde's "Sentimento dum occidental"», in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 9, No. 2 (Winter, 1972), pp. 78-86.
- VERDE, Cesário, *Cânticos do Realismo e Outros Poemas. 32 Cartas*. Textos de Fialho de Almeida e Fernando Pessoa, edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- VERDE, Cesário, *Obra Poética Integral de Cesário Verde*. Edição de Ricardo Daunt. Lisboa: Dinalivro, 2013.